

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

Iconología simbólica en los bordados populares toledanos

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

José Luis Sánchez Sánchez

Directoras

Montserrat Abumalhan Más
Laura Rodríguez Peinado

Madrid, 2014

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE
MADRID**

FACULTAD DE FILOLOGÍA

INSTITUTO DE CIENCIAS DE LAS RELIGIONES



**ICONOLOGÍA SIMBÓLICA EN LOS
BORDADOS POPULARES TOLEDANOS.**

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR

JOSÉ LUÍS SÁNCHEZ SÁNCHEZ

BAJO LA DIRECCIÓN DE LAS DOCTORAS:

DÑA. MONTSERRAT ABUMALHAN MÁS
DÑA. LAURA RODRÍGUEZ PEINADO

Madrid, 2013

A María Lozano y Maximina Téllez

Agradecimientos.

Una vez finalizada mi tesis doctoral quiero sintetizar en unas breves líneas mi sentida y sincera gratitud hacia las personas que me han ayudado. Sin ellas, hubiese sido del todo imposible afrontar con éxito la elaboración de este proyecto, en la que tanta ilusión he puesto.

De forma muy especial, quiero dejar constancia de mi agradecimiento a las Directoras de esta tesis Dra. Montserrat Abumalhan, profesora del Departamento de Estudios Árabes e Islámicos y profesora adscrita al Instituto Universitario de Ciencias de las Religiones y a la Dra. Laura Rodríguez Peinado, profesora del Departamento de Historia del Arte I (Medieval), por haber trabajado conmigo todo el tiempo necesario con una entrega y dedicación absoluta, además de su inestimable amistad.

A D. Juan Antonio Álvarez Pedrosa, profesor del Departamento de Indoeuropeo y anterior director del Instituto Universitario de las Religiones, por el apoyo docente y la amabilidad que en todo momento me ha brindado. A D. Luis Fernando Girón Blanc, profesor del Departamento de Estudios Hebreos y Arameos y profesor adscrito al Instituto Universitario de las Religiones, ambos en la línea de investigación: “Las religiones en sus textos”, que de tanta utilidad me han sido en la elaboración de este trabajo.

A los responsables de los museos, colecciones e instituciones que he visitado por permitirme acceder a sus fondos para la documentación de esta tesis, como D^a. María Teresa de León-Sotelo Amat, directora del Museo Pedagógico Textil de la Universidad Complutense de Madrid. A D^a. Cristina Partearroyo Lacaba, directora y conservadora del Museo del Instituto Valencia de Don Juan. A D^a. Amparo Jiménez, directora del Museo Municipal de Lagartera. A D^a. Consuelo Luca de Tena, directora del Museo Sorolla y a la conservadora del mismo, D^a. Covadonga Pitarch. A D^a Laura Tirado García, directora del Museo Etnográfico Textil “Pérez Enciso”; a todas ellas gracias por su colaboración y buena disponibilidad.

Quiero incluir un recuerdo muy especial para D. Antonio Gabaldón Carrizo, restaurador y artista polifacético, por su ayuda en el soporte técnico y moral en el transcurso de este trabajo, a D. Jesús Gómez Jara, historiador del arte e investigador del Patrimonio Histórico y Etnológico de Toledo, por sus valiosas aportaciones documentales del Archivo Provincial de Toledo y del Archivo Parroquial de Navalcán y a D. Nicolás Caparrós Sánchez, Doctor en Medicina, psiquiatra y psicoanalista y D^a. Isabel Sanfe-

liu Santa Olalla, Doctora en Psicología clínica y psicoanalista por su dirección psicoanalítica y ayuda en mi crecimiento personal.

A D. Orlando Moura Gonçalves por compartir conmigo el encuentro afectivo y espiritual que ha significado la conclusión final de esta Tesis.

A todo el personal de las Bibliotecas de las Facultades de Geografía e Historia, Filosofía, destacando a D. Antonio Morales Palacios, técnico laboral de la Biblioteca de Bellas Artes, siempre dispuesto a ayudar y solucionar problemas de préstamo bibliotecario con suma amabilidad.

A todas las bordadoras que me han facilitado sus bordados particulares o familiares respondiendo a todas las preguntas y necesidades de esta investigación, como D^a. Pepita Alía Chico, D^a. Antonia Moreno Alía, D^a. Victoria Pino Moreno, D^a. Amparo Sánchez Pascual, D^a. Candida Sánchez, D^a. Trinidad González, D^a. Pilar Gómez Jiménez, así como a todas las Amigas del Traje de Lagartera, por su entrañable acogida y buena disposición a facilitarme todo el material a su alcance, necesario para mi trabajo de campo.

Quiero hacer un especial homenaje a mi madre Gregoria Sánchez, a mi abuela Rita Valverde y a todas las mujeres bordadoras toledanas, pues a través de sus labores fue como tomé el primer contacto visual con la forma y el color, que tan sorprendentemente me han influido a lo largo de mi carrera artística. A mi hermana M^a Concepción Sánchez, por su apoyo moral y recordando con ternura como quitando tiempo a su ansia de diversión juvenil, fue bordando su ajuar con primorosos resultados. A María Lozano y Maximina Téllez, primas lagarteranas a quienes dedico esta tesis, dos mujeres admirables que conocí desde mi infancia y que de alguna manera inculcaron en mí la fascinación por el mundo mágico de la creación y ha sido el primer eslabón de la cadena que me ha llevado a esta investigación sobre los bordados

A los pueblos de Parrillas y Navalcán, lugares de mis orígenes familiares, donde empecé a tomar conciencia del valor simbólico del ancestro y la tradición que encierran sus excelentes bordados.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
METODOLOGÍA.....	21
I. EL BORDADO	29
I. 1. Concepto y análisis.	31
I. 2. Origen y evolución	32
II. EL BORDADO EN ESPAÑA	47
II. 1. Aspectos histórico-artísticos	49
II. 2. Simbolismo y Creatividad	58
II. 2. 1. - Motivos decorativos: análisis e interpretación	59
II. 2. 2. - Grados de conocimiento del simbolismo iconográfico.....	61
II. 2. 3. - Fuentes de procedencia de los temas iconográficos	64
III. EL DECHADO	69
III. 1. Denominación, origen y evolución	71
III. 2. Forma y Tamaño. Material y color	86
IV. CLASIFICACIÓN DE LOS DECHADOS	91
IV. 1. Criterio histórico-estilístico.....	93
IV. 2. Escuelas artísticas.	95
IV. 3. Los dechados toledanos.	96
V. EL BORDADO POPULAR TOLEDANO.....	105
V. 1. Escuelas artísticas. Clasificación:	107
V. 1. 1. - Navalcán.	108
V. 1. 2. - Lagartera.	122
V. 1. 3. - Oropesa.....	129
V. 1. 4. - Talavera.	134
VI. EL TEJIDO DE ENCAJE EN TOLEDO.....	141
VI. 1. La red y la malla.	143

VII. El AJUAR.....	151
VII. 1. El ajuar doméstico.	153
VII. 1. 1. - Ajuar de cama.....	155
VII. 1. 2. - Ajuar de aseo.....	170
VII. 1. 3. - Ajuar de mesa.....	175
VII. 1. 4. - Ajuar ambiental.	178
VII. 2. El ajuar ritual y ceremonial.....	191
VII. 2. 1. - Ajuar ritual de boda.	191
VII. 2. 2. - Ajuar ritual de cristianar.	203
VII. 2. 3. - Ajuar ritual funerario.	210
 VIII. ICONOLOGÍA SIMBÓLICA EN LOS BORDADO POPULARES TOLEDANOS.	 215
VIII. 1. Iconología profana.....	217
VIII. 1. 1. - Motivos antropomorfos.	217
VIII. 1. 2. - Motivos zoomorfos.	262
VIII. 1. 3. - Motivos fitomorfos.....	305
VIII. 1. 4. - Motivos geométricos.	320
VIII. 1. 5. - Motivos amorosos, conceptos, ideas o pensamientos....	369
VIII. 2. Iconología religiosa (s.: XVI al XX).....	391
VIII. 2. 1. - Piezas ceremoniales.....	395
 IX. CONCLUSIÓN.....	 443
X. ABSTRACT	479
XI. GLOSARIO	501
XII. BIBLIOGRAFÍA	515
XIII. ÍNDICE DE FIGURAS	551
XIV. ÍNDICE DE LÁMINAS.....	569

INTRODUCCIÓN

“Todos los seres humanos sentimos ansia permanente por sorpresas y maravillas. Vivir humanamente es vivir *asombrados*... A veces nos adormecemos durante largo tiempo en la rutina, pero de pronto algún acontecimiento o jubilo nos zarandeo lo miramos todo otra vez con ojos nuevos, deslumbrados”.

Fernando Savater

La motivación de esta tesis se remonta a mi infancia. Mis orígenes son toledanos, mi familia es oriunda de Parrillas un pequeño pueblo vecino de Navalcán al que también me unen raíces ancestrales.

Desde pequeño vi a mujeres y niñas bordando a las puertas y patios de sus casas; siempre me deslumbró el primor de sus labores, las formas de sus dibujos y el cromatismo de sus colores. Mi curiosidad de niño me llevó a buscar entre arcas y baúles, entre ellos encontré bellas piezas de ajuar e indumentaria. Esto marcó de alguna forma mi predilección por los temas artísticos que me llevaría más tarde a estudiar Bellas Artes.

En mi formación académica y artística siempre han estado presentes el arte aplicado del bordado y los textiles. He tenido que superar el término «decorativo» como algo peyorativo y de bajo valor artístico. Aún así durante mi evolución y proceso creativo, las imágenes del pasado, -decorativas o no- han ido apareciendo como representaciones vivas, cargadas de una fuerza superior latentes en mi inconsciente y en mi memoria.

Uno de los bordados que siempre me deslumbró es el denominado en Lagartera y pueblos colindantes como el *escudo* y en Navalcán y alrededores se le conoce comúnmente con el nombre de la *piña*; este es sin duda, uno de los motivos más característicos y genuinos del bordado toledano; su intrincado dibujo, la armonía de su composición y el esplendor de su color ha despertado en mi una singular fascinación y deslumbramiento. Pero no era solamente su estética la que me magnetizaba, intuía que había algo más que me unía a esta imagen y presentía tenía que indagar sobre ella. Esta ha sido la premisa por la que he ido adentrándome paulatinamente en la investigación del amplio repertorio iconográfico de los bordados. Su contemplación, identificación y estudio, me ha llevado a hacer un análisis más profundo que la mera descripción iconográfica, su evolución y su origen.

La mayoría de las imágenes no son simples representaciones visuales enclavadas en la historia y su temporalidad dentro de una investigación formalista, sino que además están cargadas de atributos y significados cuyo sentido va más allá de su forma y su contenido, derivando en el símbolo.

La propia etimología de símbolo me sirve de puerta para abrir el comienzo de esta investigación. La palabra *símbolo* viene del latín *symbolum* y este del griego *σύμβολον* (*symbolon*), signo, contraseña. Con ella emprenderé el camino de esta tesis. Primitivamente el símbolo era un objeto partido en dos, del que dos personas conservaban cada uno una mitad. Estas dos partes unidas servían para reconocer a los portadores su compromiso o su deuda. Por analogía el vocablo se ha extendido a cualquier signo de reunión o adhesión. El símbolo deslinda y aúna: entraña las dos ideas de separación y de reunión: evoca una comunidad que ha estado dividida y que puede reformarse. Así pues, comienzo esta aventura con una buena parte del bagaje, dado el valioso legado artístico e iconográfico que han ido dejando las artistas-bordadoras, en el intento de descifrar el valor simbólico que puedan encerrar sus imágenes y a la vez me ayude a averiguar el sentido de esa primera *intuición y presentimiento* que ha generado el comienzo de esta tesis.

En este sentido he de aclarar que mi interés y compromiso con la simbología en los bordados populares toledanos es, en primer lugar la contemplación y el enfrentamiento con la imagen poética, la intuición de que, detrás de su metáfora, hay algo más que una sustitución ornamental de la realidad; después, revivir, sacar a la luz estos testimonios dormidos del pasado, -intemporales *per se*- recuperar el contacto con el “hombre primordial”, con la mujer bordadora, sus sueños, las imágenes de sus nostalgias, sus sentimientos, sus deseos.,valorándolas como fuerzas que proyectan al ser humano hacia un mundo espiritual infinitamente más rico que nuestro “momento histórico” actual.

Considerando que siendo la humanidad hija del pasado, las épocas no están encerradas en sí mismas, sino que existe una continuidad del conocimiento que hace del futuro una consecuencia de lo ya vivido, recordando con ello, que el espíritu solo prospera en el ámbito de lo retroprogresivo, sin olvidar que la memoria es la única estructura que nos ayuda avanzar sin extravíos. Por ello, el objetivo de esta tesis es restaurar del olvido la comprensión e interpretación de los símbolos que subyacen de estas piezas-testigos, cargadas de ritos, mitos, sentimientos y creencias de la cultura popular y el saber ancestral, porque ellos encierran los principios morales, las leyes naturales, los grandes contrastes y transformaciones que rigen el transcurso y la cohesión de la vida cósmica y humana.

El símbolo es una joya poco valorada por los que rechazan todo cuanto no responde a los postulados de un racionalismo estricto, sin embargo es «modelo» del ser, posibilitando que las cosas sean. No solo es una manera de ver las cosas ya sabidas, es la idea en su sentido originario, al arquetipo o forma primigenia que vincula el existir con el Ser; por tanto, el símbolo es el procedimiento por el que a modo de puente el ser se manifiesta a sí mismo, sirviendo como mediador en la comunicación social de los hombres. De esta forma la presencia del símbolo posibilita, aquel discurrir acerca de ellos que constituyen la sociedad, la historia y la cultura.

No cabe duda, que la significación en general, la concepción del mundo, las doctrinas, las teorías, las ideologías, se construyen socialmente. La sociedad actual está saturada de imágenes superficiales e iconos modernos que se sostienen como representaciones estereotipadas, mantenidos como simples signos convencionales sin más significación que la sustitución del propio objeto que representan; es más, incluso se han elevado a categoría de “símbolos” ciertos nombres, caras o personas reconocidas por representar o encarnar ciertas cualidades, pero en realidad la vida del hombre moderno está llena de mitos olvidados o mal interpretados, de símbolos gastados y secularizados. Esta desacralización del hombre ha alterado el contenido de su vida espiritual, pero también es cierto, que no ha roto las matrices de su imaginación; un inmenso residuo mitológico y simbólico perdura en la mente humana.

Afirmaba Aristóteles que «no se piensa sin imágenes» y más tarde, el sabio Einstein dijo que «la imaginación es más importante que el conocimiento»; así lo entendió el hombre del pasado y así lo interpretó la mujer en sus bordados, sustituyendo con la imaginación la falta de conocimientos sistematizados, y expresándose con una actitud positiva por medio de imágenes simbólicas, de las cuales nos ha dejado magníficas muestras. La perennidad de estas imágenes y sus símbolos jamás desaparecerán de la actualidad, podrán cambiar su aspecto, pero su función es la misma: ayudar al hombre a liberarse, realizar su *iniciación* y conocer la realidad última de las cosas. La expresión simbólica traduce el esfuerzo del hombre para descifrar y dominar un destino que se le escapa a veces, a través de las oscuridades que lo envuelve y el símbolo tiene la capacidad de sintetizar en una expresión las fuerzas instintivas y mentales en conflicto o en camino de armonizarse en el interior de sí mismo. Por esto, uno de los propósitos de esta tesis es despertar al presente el tesoro inestimable de estas imágenes del bordado; cierto es, que a veces degradadas a fuerza de su repetición: han cambiado de “forma”, se nos han hecho “familiares” pero no por ello a disminuido su fuerza potencial. Desvelar la pureza profunda de sus mensajes nos tiene que servir de punto de partida como renovación espiritual del

hombre moderno. Toda la parte esencial e imprescindible del hombre que llamamos *imaginación* está llena de simbolismo; porque símbolo, mito e imagen, podrán camuflarse, mutilarse, degradarse, pero nunca extirparse.

La sabiduría popular ha sabido desde siempre la importancia que tiene la imaginación para el equilibrio y riqueza interior del individuo. Justo es que nosotros recuperemos este conocimiento. Etimológicamente “imaginación” esta asociada a *imago*, «representación, imitación», y de *imitor*, «imitar reproducir». Por ello, la imaginación *imita* modelos ejemplares en estos motivos e imágenes del bordado, los reproduce, los reactualiza, los repite indefinidamente. Tener imaginación es ver el mundo en su totalidad y la misión y el poder que subyace en estas imágenes-símbolos es *hacer ver* la realidad profunda de la vida y que a través de sus manifestaciones, podamos descifrar algunos de sus pequeños y grandes misterios. Así, la humanidad desde los tiempos remotos, a través de su multiplicidad cultural, -y yo mismo como individuo del presente- ha sentido y aún siente la necesidad y el placer de utilizar símbolos para manifestar sus ideas, sus conceptos religiosos, es decir: para explicar el mundo y autoreconocerse en ellos. La *actualización* de un símbolo no es mecánica, se halla en relación con las tensiones y las alternancias de la vida social e individual; en última instancia, con los ritmos cósmicos.

En definitiva, acometeré este estudio centrándome en los elementos simbólicos en los bordados populares toledanos, con la intención de investigar y analizar su contenido simbólico, ya que, dentro del panorama investigador sobre los bordados populares en España se puede constatar que no existe prácticamente ningún trabajo específico sobre la simbología de los motivos tipológicos en los bordados. Sabemos que la justificación de una tesis es siempre una combinación compleja de preferencias personales y de actualidad unido al estado de la cuestión del tema que se desea investigar. Pero, dejando aparte los factores coyunturales de la investigación académica, he de indicar que la elección del tema enfocado dentro del contexto de la iconología y la hermenéutica, tanto desde el punto de vista teórico como de la metodología, es el interés por el encuentro personal con el *lenguaje* simbólico desde mi condición de artista.

Como punto de partida de esta investigación, dada la complejidad de los conceptos que utilizaremos y para poder llegar a realizar la comprobación de las hipótesis que vayamos planteando, se inicia un proceso de recogida de información, dividida en diferentes fases consecutivas.

Para abordar esta investigación ha sido necesario consultar colecciones institucionales y particulares haciendo una selección de piezas, eligien-

do las más significativas en cuanto a su valor iconográfico y simbólico, trazando un cuadro, sino exhaustivo, sí lo más pormenorizado posible, acotándolo de alguna manera por la magnitud y el amplio repertorio iconográfico que contiene bordado popular toledano. Se inició este estudio consultando la Colección Pedagógico Textil de la Universidad Complutense, el Instituto Valencia de Don Juan de Madrid, el Museo Municipal Marcial Moreno Pascual de Lagartera (Toledo) y el Museo Etnográfico Textil “Pérez Enciso” de Plasencia (Cáceres); contando a la vez, con el valioso patrimonio de colecciones particulares que se ha ido recabando durante los trabajos de campo realizados en la zona de estudio.

El motivo de por qué se han elegido estas instituciones ha sido por la relevancia y calidad de sus fondos, al igual que la buena cronología de su catálogo. Así, podemos fundamentar la importancia de la Colección Pedagógico Textil, ya que en su origen formó parte de un complejo pedagógico fundado bajo el patrocinio del Ministerio de Instrucción Pública, en el año 1882, adscrito más tarde al Consejo Superior de Investigaciones Científicas y que actualmente forma parte del Museo Pedagógico textil, ubicado en la Facultad de Ciencias de la Educación. De este Museo se han seleccionado, entre otras piezas, la mayor parte de los dechados expuestos en este trabajo dada la interesante colección que de estos disponen.

El Instituto Valencia de Don Juan, posee entre la variedad de sus fondos una rica colección de bordados y encajes, reunidos pacientemente y con exquisito sentido selectivo por sus fundadores, los Condes de Valencia de Don Juan, en 1916. Hay que subrayar en el sector del bordado popular, la importancia de algunos bordados populares de la escuela toledana que esta institución tiene catalogados, entre otros hay que destacar con singular atención los encajes de “red de Valdeverdeja” técnica prácticamente perdida y del que disponen de un espléndido ejemplar, así como de unas interesantes y antiguas muestras del denominado “punto moruno” de Caleruela de Oropesa.

El Museo Municipal de Marcial Moreno Pascual de Lagartera, dispone de una amplia muestra de bordados lagarteranos, piezas de ajuar e indumentaria que nos ha servido para investigar sobre la evolución del bordado, técnicas, cambios de función y las diferentes terminologías tipológicas, bagaje fundamental a la hora de hacer un buen planteamiento iconológico y su posterior interpretación. De este museo hemos seleccionado varias piezas, destacando las de ajuar, tanto doméstico, como ritual y ceremonial. El ajuar de novia tiene por lo que representa, un alto valor de carácter social y simbólico. Por ello nos hemos detenido de forma especial en el *tálamo* o *cama novial* que este museo exhibe, analizando cada una de las

piezas que forman su conjunto y los motivos simbólicos de carácter narrativo que van apareciendo en cada una de ellas.

En cuanto al Museo Etnográfico Textil Provincial "Pérez Enciso" de Plasencia cuenta con colección representativa de una amplia zona delimitada por Portugal y las cuencas del Tajo y del Duero, que abarca el norte de la provincia de Cáceres y algunas localidades de Ávila, Salamanca y Toledo.

Otro de los factores clave para desarrollar esta tesis ha sido el trabajo de campo. El proceso de recogida de datos se delimitó al área geográfica en el que se llevaría a cabo; centrándose el estudio en el extremo más occidental de la provincia de Toledo, comprendido entre Talavera de la Reina y la comarca de la Campana de Oropesa y las Cuatro Villas,¹ a la que pertenecen las escuelas toledanas del bordado que trataremos en este estudio. En el enfoque cualitativo que se utilizó, se diseñan una serie de planteamientos de actuación. Se comienza por una primera visita a los pueblos para contactar con mujeres bordadoras y particulares expertos en la materia, haciendo una primera observación del medio, el proceso y el contexto en que se da el bordado; identificando las características, técnicas y tipologías propias de cada lugar para su posterior clasificación dentro de cada escuela, así como averiguar las diferentes terminologías con que en cada pueblo denominan a un mismo motivo bordado. Se establece una relación de empatía con el grupo social, haciendo una observación participativa y activa en el intento de acercarnos al mundo de las bordadoras, su realidad social, su mentalidad, sus sentimientos y percepciones etc., con el doble fin de que la información oral recogida sea lo más concreta posible y la intención de valorar a la vez, las raíces antropológicas y etnográficas del individuo, fuentes básicas e importantes para confeccionar un estudio analítico de conjunto. A su vez, se toman notas de carácter general de los datos obtenidos más relevantes y se realizan muestras fotográficas para ir elaborando posteriormente un catálogo que iremos clasificando y seleccionando.

A continuación se realizó previamente una selección de fotografías de los motivos en estudio. Tras haber hecho una reflexión y revisión de la información recogida en la primera fase, se organizó el material fotográfico por categorías, agrupando los motivos por los distintos campos de pertenencia y significación simbólica que estimamos más sobresalientes. Con

¹ La Campana de Oropesa y las Cuatro Villas es una comarca toledana, situada entre la Sierra de Gredos y los Montes de Toledo, forma un conjunto uniforme de paisaje, cultivos, ocupaciones y costumbres. Lo municipios que la comprenden son: Calera y Chozas, Oropesa, Velada, Navalcán, Lagartera, Alberche del Caudillo, El Puente del Arzobispo, Alcolea de Tajo, Torrico, Valdeverdeja, La Calzada de Oropesa, Herrerueta de Oropesa, Parrillas, Alcañizo, Azután, Caleruela de Oropesa, Torralba de Oropesa, Las Ventas de San Julián y Navalmorealejo.

esta documentación visual se prepararon las entrevistas con mujeres bordadoras con el fin de contrastar nuestras hipótesis de partida respecto al mundo simbólico, grado de conocimiento e interpretación o la simple obtención de datos específicos que pudieran responder a preguntas concretas. Las entrevistas se grabaron para facilitar el registro de la información y dar confianza a la entrevistada, completando la grabación con algunas notas. Una vez realizada la entrevista se procesó, analizó y transcribió el material grabado a fin de integrarlo para una comprensión definitiva.

En este trabajo de campo también se recopilaron datos documentales en los archivos provinciales y parroquiales de los lugares visitados, consultando las secciones más relevantes, haciendo un procesamiento teórico y analítico adecuado a nuestra estrategia de investigación con la intención de desarrollarla en un enfoque progresivo, es decir en una recogida de datos guiada por una identificación abierta y explícita de los temas que tratamos.

En la preparación del contexto teórico de esta tesis, hemos contado con una bibliografía multidisciplinar. Se han consultado obras sobre el bordado en general, el bordado español y estudios específicos sobre el bordado popular en España, destacando entre otras, las obras de M^a Ángeles González Mena, *Catalogo de bordados. Instituto Valencia de Don Juan*; *Catalogo de Encajes, Instituto Valencia de Don Juan* y *Colección Pedagógico Textil de la Universidad Complutense de Madrid*; Maravillas Segura Lacomba. *Bordados populares españoles* y la tesis de Concepción García Colorado, *Bordados y bordadores de Toledo. Siglo XVI-XX*.

En el campo de la simbología iconográfica la bibliografía publicada y consultada es muy extensa, citaremos algunas primordiales para este trabajo como la de Eliade Mircea, *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*; Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano*, o la obra de Michel Pastoureau, *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*; el valioso aporte a los símbolos en particular que han sido los *Diccionarios de Símbolos* de Juan Eduardo Cirlot y Jean Chevalier, así como otras muchas publicaciones especializadas que han contribuido a analizar en profundidad el mundo del símbolo y a las que se hace referencia en la bibliografía final de esta tesis.

Dentro del marco de la metodología elegida y dada la multiplicidad del estudio, hemos de señalar el conocimiento imprescindible de las teorías expuestas en la obra de Edwin Panofsky, *Estudios sobre iconología* y de Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, al igual que ha sido necesario para adoptar una línea de investigación lo más global posible, un conocimiento básico de la historia cro-

nológica de la zona geográfica de esta investigación y las influencias de las tres Culturas lo que conlleva el estudio de los textos fundamentales de las Religiones del Libro, la Biblia, los Evangelios, la Torah, la Cábala, el Zohar, el Corán, los Hadices, etc.

La estructura de este trabajo se ha organizado de lo general a lo particular, así en los dos primeros capítulos hemos hecho un breve análisis general del concepto del bordado, su origen y evolución, para adentrarnos después en el estudio del bordado en España, sus aspectos histórico-artísticos y la aparición del bordado popular. En estos apuntes del desarrollo de la historia del bordado no hay una aportación personal, sino referencias a otros trabajos e investigaciones realizadas al respecto que son fundamentales para los planteamientos de esta tesis; abordándose de modo particular y mas detenidamente en diferentes apartados el valor del símbolo en la creatividad de la artista-bordadora, en cuyo análisis distinguimos tres niveles: estético, iconológico y el significado intrínseco que haya podido atribuirle la persona que lo ha utilizado, este último aspecto es pieza clave a la hora de desarrollar esta tesis. También se analizan en estos capítulos el grado de conocimiento y las fuentes de procedencia de los temas iconográficos.

Los dos capítulos siguientes se dedican con especial atención al dechado por ser este, sin duda alguna, una importante fuente documental y “libro de arte” del bordado popular, considerados como verdaderos códigos de temas artísticos, iconográficos y simbólicos. El dechado como objeto del bordado que recoge y sintetiza modelos de diferentes épocas, técnicas y estilos, da como resultado un verdadero *catálogo* sistematizado y organizado que podemos definir con múltiples acepciones: “muestrario”, “ejemplo” “codificación de modelos” pero ante todo como un “arquetipo” donde se reúnen todos los motivos, propios y ajenos, conservados gracias a la memoria colectiva, según preferencias o relaciones muy profundas de carácter personal y significativo, existiendo como consecuencia un amplio repertorio de unidades decorativas, que guardan a la vez un compendio inagotable de signos, imágenes y símbolos, lo que nos permitirá revelar y desentrañar las connotaciones evidentemente simbólicas de distinto orden que permanecen en los motivos bordados que ocupan esta investigación.

Se dedica un capítulo específico al bordado popular toledano, clasificando en diferentes apartados las distintas escuelas, analizando cada una de ellas en sus diferentes peculiaridades, en cuanto a sus orígenes, variaciones estilísticas, técnicas, tipologías y funciones. El siguiente capítulo está dedicado a los tejidos de encaje en Toledo, ya que se ha considerado conveniente mencionar al menos dos de sus variantes: los conocidos como “red de

Valdeverdeja” y los encajes a la aguja o “mallas” de Lagartera, incluidos por el valor simbólico de su iconografía, tanto en su ornamentación geométrica como en la figurativa, donde aparecen abundantes temas religiosos y mitológicos.

El ajuar es objeto de un capítulo aparte dividido en dos apartados, uno dedicado al ajuar domestico y otro al ajuar ritual y ceremonial. El primer apartado esta subdividido en secciones: ajuar de cama, ajuar de aseo, ajuar de mesa y ajuar ambiental; y el segundo en: ajuar ritual de boda, ajuar ritual de cristianar y ajuar ritual funerario. El ajuar era realizado por la novia y lo aportaba como dote en su matrimonio, por tanto tiene por lo que ello representa, un valor de carácter social y simbólico. El ajuar ritual y ceremonial también realizado por la mujer se ha investido de similar forma de un carácter simbólico, trascendiendo su simple función para representar el ritual mismo y el propio ceremonial. En este sentido hemos de enfatizar que desde antiguo, el hombre ha venido realizando una serie de actos para propiciar los beneficios de los seres superiores, de las fuerzas sobrenaturales y de las energías de la naturaleza. Los que se dirigen a los seres que trascienden esta vida han llegado a la categoría de ritos, quedando como ceremonias aquellos actos de ensalzamiento de hechos más cercanos. Los ritos han alcanzado el grado de sacralizad porque en ellos subyacen creencias de rango superior y espiritual, adquiriendo un valor colectivo y universal. Para la celebración de estos ritos y ceremonias, ya sean de carácter religioso o civil, la mujer ha realizado una serie de piezas que han sido posteriormente la base principal de donde surgen la mayoría de los motivos que van apareciendo en otras manifestaciones del bordado y de esta manera se han ido conservando y perviviendo hasta nuestro días, variando su función pero manteniendo una fuerte carga sentimental y simbólica, que iremos evidenciando a través del análisis pormenorizado a lo largo de este trabajo.

A continuación llegamos a los capítulos donde tratamos el corpus principal de esta tesis, la simbología iconológica en los bordados populares toledanos, dada la magnitud del tema que nos ocupa se han establecido en dos grupos diferenciados, en uno analizamos la iconología pagana, dividiéndola en cinco apartados clasificándolos por la temática de sus contenidos: Motivos antropomorfos, Motivos zoomorfos, motivos fitomorfos y motivos amorosos, conceptos y pensamientos; cada uno de los apartados se inicia con una breve introducción en el que se pone de manifiesto de una forma amplia y generalizada las representaciones simbólicas de carácter universal que encierran sus epígrafes, para después ir centrándonos en determinados motivos, ya que ante la riqueza tipológica con que nos encontramos en las diferentes escuelas del bordado toledano, se impone seleccionar determinados motivos en base a criterios históricos, cronológicos, es-

tilísticos, técnicos, etc., pero ante todo siendo fieles al tratamiento e interpretación del análisis iconológico y siguiendo con seriedad y rigor la aplicación de la metodología elegida que expondremos en el capítulo correspondiente.

La iconología religiosa (s.: XVI al XX), se trata en el siguiente capítulo, que como el anterior forma parte del corpus de esta tesis. En el se pone de manifiesto, en primer lugar la enorme repercusión que tuvo en la representación iconográfica cristiana la Contrarreforma, así como las influencias que los nuevos dogmas y renovaciones teológicas supondrían en todas las manifestaciones artísticas, determinado también cambios importantes en las artes textiles y por consiguiente en el arte del bordado. Estos esfuerzos reformistas supusieron entre otras medidas efectivas, cambios en la liturgia, administración y enseñanza religiosa impulsando la experiencia religiosa individual y la devoción popular, afectando en consecuencia a la representación figurativa, como bien podemos apreciar en las piezas ceremoniales que analizamos detalladamente en el apartado correspondiente de este capítulo.

Se hace un somero recorrido por los diferentes movimientos culturales y artísticos, en función de las influencias que establecieron sus características, culminando con la aparición del Barroco no sólo en el concepto artístico, sino también como definición cultural de la época. La desintegración y las dudas surgidas con el motivo de la Reforma en Europa al final del siglo XVI hacen surgir nuevos planteamientos ideológicos que hicieron necesario una renovada cultura que sirviera como instrumento integrador y ofreciera al ser humano un fundamento seguro de existencia. Había desaparecido el universo renacentista único y había sido sustituido por un pluralismo religioso, económico y político. Esta pluralidad hace que, por primera vez, la opinión pública despierte interés en las autoridades religiosas y civiles, que comprometieron el arte en defensa de sus intereses e ideas, para influir en el pueblo. Este cambio de mentalidad y sus concepciones estéticas se difundirán también al mundo de los textiles y de los bordados pudiéndose observar su relación al analizar muchos de sus motivos, mezclados evidentemente con otros, cuyas fuentes son fruto de distintas épocas y tradiciones culturales.

Esto se irá viendo sucesivamente a lo largo de todo el estudio iconográfico y simbólico que tratamos, al interrelacionar las repercusiones que pudieron tener en el arte del bordado los sucesivos movimientos culturales, filosóficos y artísticos, como la Ilustración o el neoclasicismo, haciendo una breve descripción de los rasgos más característicos de cada momento considerando cada uno de ellos de acuerdo ante todo con el fin buscado.

Así, al tratar el tema sobre la iconología religiosa y su trayectoria, encontramos que en contraposición al academicismo neoclásico aparecen en el siglo XIX grupos que pretenden recuperar la espiritualidad del arte cristiano medieval, como los Nazarenos o los Prerrafaelitas y lo que estos movimientos influirán en simbolismo europeo, lo que supondrá un hito importante no solo en el panorama artístico, sino también en los posteriores estudios en el campo de la investigación simbólica.

Se cierra este capítulo haciendo un repaso general sobre el desarrollo y la decadencia de la iconografía religiosa en la historia del arte, con la intención de que nos sirva de introducción para comprender el sentido y significado que puedan persistir en las piezas ceremoniales que hemos seleccionado, y a la vez poder analizar como las ha ido asimilando y adaptando la artista-bordadora en sus labores.

El estudio de esta investigación se completa con unas conclusiones generales fundamentales para resumir las argumentaciones que se han mantenido en su desarrollo, replanteando las consideraciones iniciales de esta tesis en cuanto a la simbología iconológica que subyace en los bordados populares toledanos. A continuación se incluye un Glosario de términos textiles que se han venido utilizando en el contexto de esta tesis, la Bibliografía clasificada alfabéticamente por bloques: Bibliografía General, Bibliografía Textil, Bibliografía Simbólica, Webgrafía y un Índice de láminas, donde se detallan por orden numérico las figuras gráficas que aparecen intercaladas en el texto, donde se explican los datos técnicos, tipo de ornamentación y procedencia. Esta documentación fotográfica ha sido fundamental para apoyar esta investigación, la mayor parte han sido realizadas por mí en museos, instituciones y colecciones particulares; otras han sido tomadas de los fondos de otras instituciones y otros autores.

METODOLOGÍA

El objetivo de esta tesis doctoral ha sido profundizar en el análisis de las imágenes y motivos ornamentales que aparecen en el arte textil del bordado, concretamente en el bordado popular toledano de los siglos XVI al XX. La mayor parte de las piezas que se realizan dentro del bordado popular van ornamentadas con variedad de imágenes, por lo que por encima de su función estética y utilitaria, cualquier pieza de bordado es una obra de arte y, como tal, ha conservado un gran repertorio de unidades simbólicas arcaicas que encierran un mensaje en sí mismas, en muchos casos perdidos por el paso del tiempo y la repetición, por lo que se pretende rastrear las circunstancias culturales y sociológicas en que se formaron y el significado que haya podido aplicarle la persona que los ha utilizado en determinada pieza.

Para su estudio e investigación se utilizará la iconología simbólica como método para poder alcanzar el verdadero mensaje, su origen y cual fue el valor que les confirió la artista-bordadora, intentando encontrar una correcta interpretación, no solo por medio del conocimiento intelectual y científico, sino trascendiendo el carácter oculto y esotérico.

La iconología² es un término de origen griego (*εἰκών* y *εἰκόνομος*, imagen, y de *λογος*, tratado) que designa la rama de la historia del arte que se ocupa junto con la iconografía³ del análisis e interpretación de las imágenes representadas en las obras de arte. La potencialidad de este método de estudio está en que busca ir más allá de la realidad fáctica para adentrarse en los caminos de la simbología espacial que, si bien suelen ser oscuros y laberínticos, tienen la capacidad de permitirnos conocer las más trascendentes realidades del ser humano.

En primer lugar, ubicaremos este estudio iconológico dentro del marco de la historiografía con el fin de situar tanto en la extensión espacial como en el transcurso temporal el contenido de estas imágenes dentro de una “tradición” entendida, no solo en el contexto histórico-cultural en que se dieron – en este caso, en el Toledo de las tres culturas: cristiana, judía y musulmana – y su cohesión con otras manifestaciones artísticas, sino además, dentro de la continuidad y la universalidad del sistema, descubriendo e interpretando sus valores simbólicos.

² Término usado por primera vez por Cesare Ripa en 1593 en su obra *Iconología*, Akal, Madrid, 2007, libro de emblemas y alegorías ilustradas con personificaciones de conceptos abstractos en forma de figura humana. Akal, Madrid, 2007 y que más tarde teorizaría como método académico Erwin Panofsky, en 1939, en su obra *Estudios sobre iconología*, Edit. Alianza, Madrid, 2002

³ La iconografía es un concepto diferente pues tiene por objeto la simple descripción de imágenes: su *asunto*. Mientras que la iconología va más allá de lo estrictamente formal, acercándose más al contenido, significado e interpretación que sobrepasa lo visual.

Según el método de Panofsky⁴, para llegar a este valor es preciso conectarse además con una información conscientemente desconocida y que, por lo tanto, debemos buscar en lo más profundo del inconsciente personal y colectivo. Para ello, tendremos en cuenta la pervivencia del mito en el inconsciente colectivo⁵, la unidad original de la especie humana y su manifestación a través del lenguaje simbólico como búsqueda de lo supranatural resultando, en consecuencia, que lo simbólico no solamente no sustituye a lo histórico, sino que tiende a arraigarlo en lo real, dado el paralelismo entre la esfera psíquica colectiva o individual y la cósmica. Así pues, el significado intrínseco de las imágenes-símbolos lo percibiremos indagando en aquellos supuestos que revelan la actitud básica de una nación, un periodo, una clase, una creencia religiosa o filosófica. De ahí, que para conseguir una interpretación iconológica lo más completa posible tendremos que utilizar la *intuición sintética*, basada en el conocimiento de la historia de los símbolos, es decir, la penetración en los modos en los cuales, bajo condiciones históricas en variación, las tendencias esenciales de la mente humana se expresan por determinados temas y conceptos.

⁴ **Erwin Panofsky**, (1892 1968) historiador del arte y ensayista alemán, fundador de la iconología como disciplina académica. Su obra más conocida es *Estudios sobre iconología* de 1939; reeditada en español por Alianza editorial, Madrid, 1984. Él será quien sienta las bases del método iconográfico-iconológico, que se irá desarrollándose en sus obras. Consideraba que la obra de arte tiene diferentes lenguajes, dentro del sistema formal. Estableciendo varias etapas para el análisis de una obra de arte:

1.- **Pre-iconográfica.** Se encarga de la forma, mediante la cual se dan *motivos* artísticos. Habrá que describir la obra de arte (material, técnica, composición...). Se vale para ello de la experiencia práctica, asociada con el *contenido primario o natural*, la cual se ubica en el mundo *fáctico y expresivo*, donde reconocemos la realidad a través de nuestros sentidos y del conocimiento de los estilos.

2.- **Iconográfica.** Se adentra en el mundo de las imágenes, historias y alegorías, permitiéndonos identificarlas con temas y conceptos específicos. En este nivel utilizamos nuestros conocimientos y nuestro pensamiento asociativo para comprender lo que nuestros sentidos han captado, accedemos así al *contenido secundario o convencional* de las cosas esto es, al significado por todos conocido y aceptado como válido. En relación con el momento que le antecede, la iconografía difiere en que es inteligible en lugar de sensible

3.- **Iconológica.** Es el descubrimiento y la interpretación de los valores simbólicos y su significado intrínseco o contenido. Para llegar a este valor es preciso conectarse con una información conscientemente desconocida y que, por lo tanto, debemos buscar en lo más profundo del inconsciente personal y colectivo. Para comprender estos principios es necesario la intuición sintética.

⁵ Concepto básico de la teoría desarrollada por Carl Gustav Jung, que establece que existe un lenguaje común a los seres humanos de todos los tiempos y lugares del mundo, constituido por símbolos primitivos con los que se expresa un contenido de la psiquis que está más allá de la razón, a lo que denominó **arquetipos o imágenes primordiales** (símbolos) inconscientes y ancestrales, siendo en realidad una *tendencia* a formar representaciones sobre un modelo básico que puede variar constantemente y que produce asombro y desconcierto cuando aparece en la consciencia. Los arquetipos que él mismo señalaba como principales eran el *ánima*, o principio *femenino*, y el *animus*, principio *masculino*. La *sombra* era para Jung un arquetipo básico, que designaba justamente lo desconocido e inexpressable, es decir, el propio inconsciente colectivo. A nivel de lo inconsciente colectivo representa un arquetipo autónomo y, por consiguiente, independiente del Yo fáctico. Jung, C.G. *Obra Completa volumen 9/I: Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. Editorial Trotta, Madrid, 2002

En tanto que el fin de la iconología es descifrar los significados ocultos en las formas producidas por el hombre, presenta conexiones indiscutibles con la hermenéutica, cuyos más lejanos antecedentes podemos ubicarlos en la hermenéutica teológica, desarrollada para defender la comprensión reformista de la Biblia, y la hermenéutica filológica que apoyaba los intentos humanistas de redescubrir la literatura clásica. Desde un punto de vista epistemológico, tanto la iconología como la hermenéutica pueden ser consideradas como pertenecientes a la corriente del pensamiento científico postpositivista, el cual asume la existencia de una parte de la realidad humana que está más allá del mundo material, fáctico y demostrable empíricamente, una realidad que es esencialmente simbólica y requiere de un trabajo de interpretación para ser comprendida. En este sentido, se opone al positivismo⁶, corriente del pensamiento que se sustenta en el paradigma newtoniano-cartesiano ideado para resolver los problemas de las ciencias naturales, y a partir del cual se establece la objetividad del conocimiento, el determinismo de los fenómenos, la experiencia sensible y la verificación empírica como elementos últimos para determinar la veracidad de los hechos.

El método hermenéutico de investigación presenta elementos concretos que permiten hacer una vinculación muy estrecha con la iconología. Considerando que las conexiones más notables son la visión histórica como principio fundamental y el “círculo hermenéutico” como método básico de interpretación. Hans-Georg Gadamer, conocido por su importante contribución a la hermenéutica, a través de su libro *Verdad y Método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*⁷, establece los fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica basados en la historicidad como principio fundamental. En este sentido, Gadamer defiende una concepción ontológica basada en la temporalidad del ser de ambos polos: autor e intérprete y por ello postula la necesidad de una distancia temporal en el proceso de la comprensión. Dicha distancia temporal es productora de sentido y es la que

⁶ Los conceptos de “positivismo” y “postpositivismo” se circunscriben a las ideas que sobre ellos formuló Margenau, en el año 1969, la cual se entiende como ciencia positivista, llamada también por este autor como “La ciencia del siglo XIX”, una ciencia fáctica, que se ocupa de descubrir datos exactos y confiables; su objetivo principal es descubrir nuevos hechos y describir la realidad, sus puntos de partida y de llegada son verdades absolutas; en tal sentido, el científico, poseedor de la verdad, se pliega ante los dogmas y principios que controlan el Universo. Por otra parte la ciencia postpositivista, también llamada por Margenau como “la ciencia del siglo XX” es ideológica; para ella los hechos son importantes sólo en conexión con las ideas; los conceptos trascienden el dominio de los hechos mensurables; su principal objetivo es la creación de teorías, para cuya construcción, el científico escoge libremente entre diferentes hipótesis, moviéndose por la fe; ello implica la selección de un camino ante la existencia de dudas, en la cual no hay verdades absolutas ni dogmas y la aceptación de una vinculación entre la ciencia y la filosofía. MARTÍNEZ MIGUELEZ (1993).

⁷ GADAMER (1977).

permite desembarazarse de los falsos prejuicios para permitir destacar aquellos otros pre-juicios que ofrecen el camino de la comprensión. Así, huyendo de una concepción atemporalista, Gadamer, que parte de la temporalidad y de la finitud constitutiva del hombre, considera que la historia no nos pertenece, sino que somos nosotros los que pertenecemos a la historia.

Al igual que en la iconología, la tarea hermenéutica consiste en un encuentro consciente entre el presente y la tradición, entendido como un proceso de reconstrucción, comprensión y aprehensión del espíritu de nuestros antepasados, proyectando un horizonte histórico que se distinga del presente. El método hermenéutico nos permite profundizar en el conocimiento de las cosas a partir de la dialéctica entre el todo y las partes, partiendo de la aparente paradoja de que toda interpretación que haya de acarrear comprensión ha de partir de la comprensión previa de lo que ha de interpretar; por ello, la interpretación ha de moverse dentro de lo comprendido y alimentarse de ello. Sobre la importancia de este aspecto señala Gadamer que: *“este dejarse determinar así por la cosa misma no es evidentemente para el intérprete una “buena” decisión inicial, sino verdaderamente “la tarea primera, constante y última”*. Pues lo que importa es mantener la mirada atenta a la cosa aún a través de todas las desviaciones a que se ve constantemente sometido el intérprete en virtud de sus propias ocurrencias⁸.

Iconología y hermenéutica comparten una forma particular de percibir la realidad y de acercarse al objeto de estudio. Para ambas existe una realidad más allá de las formas y los hechos concretos, y es esa realidad la que contiene la verdadera trascendencia y el sentido o esencia de la realidad fáctica. También para ambas el método básico de conocimiento parte de un movimiento de interacción continua entre el objeto y el observador, un movimiento que la hermenéutica ha llamado “círculo hermenéutico”, y que es reconocido por la iconología como ciclo de formulación de analogías y postulados para llegar a la definición del principio esencial que gobierna el objeto estudiado.

Podremos ver que las imágenes son *multivalentes* tanto en su estudio como en su propia estructura. El espíritu se vale de las imágenes para aprehender la realidad última de las cosa, precisamente porque esta realidad se manifiesta de modos contradictorios y, por consiguiente, no puede expresarse en conceptos concretos, sino que es “un haz de significaciones, es lo que es *verdad*, y no solo *una sola de sus significaciones o uno solo de sus numerosos planos de referencia*”⁹.

⁸ GADAMER (1977), págs. 332-333.

⁹ ELIADE (1974), pág. 15.

Por esto, interpretaremos la imagen lo más ampliamente posible, no con una terminología concreta, ciñéndola a uno solo de sus planos de referencia, pues ello significaría constreñirla, anularla en cuanto instrumento de conocimiento. No obstante, dada la amplitud de la materia simbólica haremos una síntesis buscando un orden de significaciones, no solo en cuanto a la universalización del tema, sino además, bajo que síntomas culturales se dieron y las transformaciones que hayan podido modificar o alterar su significado, para con ello poder mostrar el enriquecimiento y los matices que ha ido adquiriendo los motivos-símbolos que tratamos en este estudio.

I. El BORDADO

I. El Bordado.

I. 1. Concepto y análisis.

Entendemos por bordado, toda labor de ornamentación realizada sobre un tejido u otra materia, aplicando a modo de relieve mediante la acción de la aguja y el empleo de diversas clases de hilos, lo que constituye *la bordadura*. El bordado como arte doméstico, parece haber existido desde las más remotas edades y civilizaciones. Inventado el tejido, se impuso inmediatamente el afán por decorarlo y como decorarlo al tejer limitaba las soluciones a las bandas o a las cuadrículas impuestas por las direcciones de los hilos (trama y urdimbre) que integran la tela, se buscó un procedimiento para alcanzar algo más libre, más movido y variado, naciendo así la idea de trazar una decoración pasando hilos a través de la tela de fondo por medio de la aguja, con lo que nace ya el verdadero bordado.

Según el diccionario de la Real Academia Española, *bordar* es adornar con *bordaduras* una tela u otra materia. Reproducir con bordaduras una figura. Ejecutar algo con arte y primor definiendo *bordadura* como: f. Labor de relieve ejecutada en tela o piel con aguja y diversas clases de hilo. **A canutillo:** el que se hace con hilo de oro o plata rizado en canutos. **Al pasado:** el que se hace pasando las hebras de un lado a otro de la tela o piel en que se ejecuta el trabajo, formando dibujos, sin cosido. **A tambor:** el que se hace con punto de *cadenea* en un bastidor pequeño, que en la forma se parece al tambor, o en bastidor regular, con una aguja que, fija por un extremo en un cabo de palo, hueso o marfil, remata por el otro en un gancho pequeño. **De imaginería:** bordado de figuras. **De pasado, bordado al pasado: de realce,** en que sobresalen mucho las figuras o adornos ejecutados con la aguja. **De sobrepuesto:** bordado que se hace bordando las figuras o adornos separadamente y sueltos y aplicándolos luego al campo de la tela o piel que han de adornar. Respecto a la etimología de bordar nos dice: (Quizá del germ. *brūzdan*, infl. por *borde*, del fr. *bord* y este del franco *bord*, lado de la nave)¹⁰.

Villanueva lo define como: el arte de añadir a la superficie de un fondo preexistente una decoración cualquiera, lisa o en realce. Dicho fondo admite variaciones al infinito sobre telas ordinarias, estofas preciosas, terciopelos, etc. El bordado puede hacerse igualmente sobre cuero, tul, museлина, gasa, etc. Poco importan los materiales. Hay bordado desde el momen-

¹⁰ Diccionario de la Real Academia Española. Vigésima segunda edición. <http://www.rae.es/rae.html>. 10-6-2011.

to que el oro, la plata, las perlas, la lana, la seda, el hilo, las plumas, los cabellos, el coral y otras materias se fijan sobre un fondo terminado de antemano¹¹. G3n3lez Mena, lo define como una ornamentaci3n de una superficie flexible con hebras textiles o peque1os elementos manipulados pertenecientes al mundo mineral; afirmando a su vez, que: “*A veces nos encontramos con la palabra «labrar» como equivalente a «bordar», presentando un sentido m3s amplio, lo que hace sospechar que quedaran incluidas t3cnicas complementarias; pero principalmente hace referencia al bordado...*”¹².

Como vemos las definiciones son casi todas muy semejantes, coincidiendo que bordar es adornar un tejido soporte dado, con arte y perfecci3n.

I. 2. Origen y evoluci3n

Los or3genes del bordado se remontan a los tiempos m3s remotos, siendo un arte practicado desde las m3s antiguas civilizaciones. Se realizaba esta actividad para dar respuesta social a la necesidad de distinci3n social que manifiestan los hombres, 3sta les llev3 a adornar sus indumentarias casi tan pronto como se vistieron¹³. El bordado respondi3 a la necesidad de crear atributos para los jefes, de enriquecer los objetos destinados al culto religioso, y por lo que at3ne a la mujer, ese af3n innato por agradar hace que sea utilizado tambi3n desde un primer momento para realzar su belleza.

Como hemos visto, bordar se trata claramente de introducir en la tela b3sica o a la superficie de una piel una forma o figura determinada, por lo que se hermana con la pintura, justificando as3 el nombre que le dieron los romanos de *acu pictus* (pintura de aguja), de *acu*: aguja, y *pingere*: pintar. Todos los antiguos pueblos y civilizaciones, conocieron y practicaron el arte de bordar, siendo una actividad muy apreciada por todos ellos. Para investigar los or3genes del bordado hay que recurrir a citas de las Sagradas Escrituras, c3dices y manuscritos antiguos, y a los antiguos historiadores y escritores hebreos, griegos y romanos. Asimismo nos pueden servir como fuente de informaci3n las esculturas y bajorrelieves de la antigüedad, donde pueden apreciarse los adornos, posiblemente bordados, con que embellec3an sus indumentarias.

¹¹ Citado por Fern3ndez G3n3lez. G., (2009), p3g. 279-280, tomado de Villanueva, Antol3n P. *Los ornamentos sagrados en Espa1a: su evoluci3n hist3rica y art3stica*. Labor, Barcelona, 1935.

¹² GONZ3LEZ MENA (1974), p3g. 13.

¹³ LEFEBURE (1923), p3g. 11.

Poco se sabe de cómo fue el arte del bordado en los tiempos prehistóricos, si bien se deduce su existencia porque entre los útiles de trabajo del hombre encontrados del Paleolítico Superior, se encuentra la aguja. Así como se han conservado algunos restos de otras artes decorativas, en el bordado ha sido imposible dada la inconsistencia de su materia.

Se puede afirmar que todos los pueblos de Asia como los hindúes, persas, babilónicos, asirios, hebreos y chinos; los de Asia Menor como los fenicios y árabes; los de Europa como los íberos, cartagineses, griegos, romanos y galos; los de América como los aztecas, mayas e incas, conocieron y practicaron el arte de bordar¹⁴.

Si aceptamos que algunos historiadores opinan que el tejido se conoció ya en Egipto hace 6000 años, puede considerarse que el bordado podría remontarse a fechas próximas a esta época¹⁵, dado que es en el Valle del Nilo donde se datan los más antiguos ejemplares que se conocen y donde gozó de cierto florecimiento, sobre todo en la ornamentación de las telas.

En el Antiguo Egipto el tejido más utilizado fue el lino, apreciándose en relieves y pinturas murales su cultivo, preparación e hilado, representando figuras tanto femenina o masculina en el uso del telar. Dado que los primeros tejidos de lino por lo general eran blancos, esta materia se convirtió en un símbolo de pureza. La ornamentación de estos en ropajes y vestidos, se solía situar en escotes, bordes, estolas y brazaletes; la decoración se compone esencialmente de motivos geométricos hábilmente combinados; cuando se emplean elementos naturalistas de tipo animal o vegetal suelen ser de forma estilizada y con carácter simbólico.

El bordado egipcio siguió una técnica plana a juzgar por su textura. El colorido más empleado, fue el rojo y el azul. Mas tarde se utilizaría la lana tanto en la elaboración como en la ornamentación, observándose en sus decoraciones la influencia helénica, en los motivos y distribución de los mismos. Existen también tejidos historiados, pertenecientes a épocas posteriores y ya dentro de la era cristiana. Cabe precisar, que como todas las actividades textiles tendrían un desarrollo muy similar, es difícil precisar si los tejidos descritos en los textos, o los que aparecen representados en los relieves y pinturas, están ornamentados con bordados o su decoración es tejida en el telar, ya que en estas representaciones figuradas esto es imposible de precisar, y en las citas literarias, no interesa tanto la técnica en que

¹⁴ GARCÍA COLORADO, (1989), pág. 19.

¹⁵ LEWIS (1959), pág. 3.

están ejecutados, como su riqueza decorativa¹⁶. De los últimos tiempos de la antigüedad egipcia datan vestidos de lino bordados en lana, procedentes de sus tumbas. En sus decoraciones se observa la influencia del gusto griego, no solo en la distribución de sus ornamentos sino también en los propios motivos¹⁷.

Los asirios también practicaron el bordado y el encaje, siendo Babilonia el centro de fabricación de los bordados más ricos¹⁸; muchos de sus bajos relieves nos presentan figuras humanas envueltas en vestiduras o trajes talaros ricamente decorados, que bien podrían ser bordados. Los motivos son figurativos, humanos y animalísticos, combinándose con elementos vegetales, destacándose la roseta asiría, el “árbol de la vida” y la palmeta. La decoración es abigarrada y ocupa todo el espacio, lo cual hace suponer que las prendas quedaran demasiado rígidas. La aplicación del bordado se extendía a un sinnúmero de prendas como mantos y chales, birretes y estolas, rematados generalmente por flecos superpuestos¹⁹.

Los judíos realizaron ricos bordados con gran variedad de colores, como lo atestiguan citas de la Biblia, así Jehová se dirige a Moisés en el Monte Sinaí, diciéndole cómo habían de ser las vestiduras de los sacerdotes, con estas palabras: “...Y harán el *ephod*²⁰ de oro y cárdeno, y púrpura, y carmesí, y lino torcido de obra de bordar”. (Éxodo, 28,15)

Otras citas históricas señalan que, a pesar de ser hábiles bordadores, importaban telas y tejidos bordados de otros pueblos, así, Ezequiel dice dirigiéndose al pueblo hebreo: “...los mercaderes de *Sebach*, de *Assur* y *Chilmad*, eran tus mercaderes; ellos te vendían toda suerte de vestiduras azules, de labores de bordado...” (Ez. 27, 23-24). Los propios hebreos atribuían la invención del bordado a Noema, hija de Noé²¹.

¹⁶ VILLANUEVA (1935), pág. 18.

¹⁷ GONZÁLEZ MENA (1974), pág. 19.

¹⁸ Según García Colorado, en los bordados asirios los espacios eran delimitados por franjas que iban sobrepuestas y que pudieran ser hechos de obra de pasamanería o encaje primitivo. La decoración era abigarrada y ocupaba todo el espacio, lo que hace suponer que las prendas quedaran demasiado rígidas ya que dan la sensación de colgar del cuerpo como si fuera un tapiz. Esto demuestra el espíritu hedonista y el carácter sensual del pueblo asirio, de gustos fastuosos en oposición del egipcio que fue más sibarita y amante de lo sensual intelectualizado. GARCÍA COLORADO (1989), pág. 20.

¹⁹ LEFEBURE, (1923), pág. 30.

²⁰ Ephod (Del hebr. *ēfōd*). Vestidura de lino fino, corta y sin mangas, más o menos lujosa, que se ponen los sacerdotes del judaísmo sobre todas las otras y les cubre especialmente las espaldas.

²¹ GONZÁLEZ MENA (1974), pág. 21.

Los griegos conocieron el bordado a través de los fenicios que también lo habían practicado. La mitología griega atribuye a Atenea el arte de tejer. En una ocasión se enfrentó a Aracne para comprobar cual de las dos tejía más rápido. Atenea tejó una representación del conflicto con Poseidón acerca de Atenas, mientras que Aracne tejó una representación de las muchas hazañas amorosas de Zeus. Como Atenea no pudo encontrar fallo alguno en el trabajo de Aracne, le entraron tantos celos que decidió convertirla en araña según cuenta Ovidio en *Las metamorfosis* y Velázquez alegoriza en el cuadro de “Las Hilanderas”. Hay que destacar que en Grecia fueron las mujeres las que cultivaron el arte del bordado, llegando a manifestar Homero que Paris había llevado a Troya habilísimas bordadoras de Sidón, lo que parece indicar que el bordado griego procedería de Fenicia²²

Como ya hemos señalado anteriormente, los romanos le dieron el nombre genérico de *acupictus*, es decir, pintura de aguja (Ovidio). Virgilio y Estacio le llamaron *picturatus*. La expresión “*ad acu*”- a la aguja-, ya se encuentra en un edicto de Diocleciano, en el que se citan gualdrapas ornamentadas con este procedimiento. Por la semejanza que tienen algunas de estas labores en los trazos con pluma de ave denominaron al bordado como *plumarium opus*, Cicerón y Lucano le denominaron *plumatus* y Lucano habla de *plumatus auro* con la acepción de “bordado de oro”, para este tipo de técnica sabemos que se utilizó especialmente el bastidor de tambor “*ad tympanum acupingere*”²³. También se denominaba *pictores*, por derivación del verbo *pingere* -bordar-, a los bordadores y la palabra *ornatrix* aparece en algunas inscripciones funerarias para designar a las esclavas que practicaban el bordado²⁴.

Los romanos atribuían la invención del bordado a los frigios que a su vez la recibían de oriente. Frigia, era una antigua región de Asia Menor en la península de Anatolia, la actual Turquía, por ello recibieron el nombre de *phrygiae*. Plinio llamó al bordado *opus phrygium* y atribuyó al rey Atalo I de Pérgamo (siglo III a. C.) la introducción de hilos de oro en el bordado y por esto llamaban a la piezas así bordadas o tejidas *attalicus amictus* y también *auriphrygium* si solo eran bordadas. En Roma también se denominará *frigiones* a los bordadores y *plumarius* a los que bordaban en oro y el bordado plano, respectivamente. Este último bordado era realizado en sedas²⁵.

²² GARCÍA COLORADO, C. (1989), pág. 22.

²³ FLORIANO CIMBREÑO (1941), pág. 6.

²⁴ GARCÍA COLORADO (1989), pág. 23.

²⁵ LEFEBURE (1923), pág. 34.

Son numerosas las citas de prendas de vestir ornadas con bordados, como la *toga picta* o *plumata*, llamada también *capitolina*, con la que se vestían los vencedores el día del Triunfo, o bien *túnica palmata*, aludiendo a los bordados en forma de palmetas con que las adornaban, los *paragaudes* de los días del Bajo Imperio, que eran franjas bordadas en seda y oro que se entretajían o colgaban de los vestidos tan excesivamente ostentosas, que hubieron de provocar restricciones legales²⁶.

Los ejemplares que han llegado hasta nosotros son contadísimos y de una época relativamente tardía (del siglo III al V). Por su situación estratégica, los barcos de los mercaderes llegaban a Roma cargados de ricas mercancías; primeramente de Asia y más tarde de China fueron traídas regias telas bordadas en oro que ostentaban especialmente las altas jerarquías del imperio. Según García Colorado, el emperador Augusto hizo traer de China y Persia grandes cantidades de telas bordadas para igualar el boato y el esplendor de Marco Antonio en Egipto; no siendo solamente los césares romanos sino también las familias patricias las que hacían alarde de un lujo fastuoso que extenderían después los cónsules a diferentes territorios²⁷. Los temas comúnmente empleados son las volutas y el acanto, de curvas más pronunciadas que los elementos similares griegos. El “guilloquis”, motivo decorativo compuesto por bandas entrelazadas alrededor de una serie de círculos, fue uno de los adornos más característicos, al igual que las guirnaldas de laurel como símbolo de la victoria.



*Fig. 1. Cenefa en “guilloquis”
(Fragmento de mosaico romano) s. III
Villa romana “La Tejada”. Quintanilla de la Cueva. Palencia*

Las artes de los primeros cristianos también influirán en el bordado con tónica propia y original. Tanto González Mena, como García Colorado coinciden en presuponer la atribución a los cristianos de las catacumbas del origen del bordado *sobrepuesto*²⁸, pues en sus túnicas y ornamentos de cul-

²⁶ FLORIANO CUMBREÑO (1941), pág. 6.

²⁷ GARCÍA COLORADO (1989), pág. 22.

²⁸ Bordado derivado del *bordado de aplicación*, es decir que se hace bordando los motivos de la decoración separadamente con distintos relieves, se recortan y se *aplican* después a la tela que han de ornamentar. Se considera un bordado erudito, utilizándose a reposteros y ornamentos sagrados, sin embargo, también se ha utilizado en la indumentaria popular de varias regiones.

to llevan sencillas formas, previamente bordadas de tejidos distintos al de la prenda, a la cual se fijaban con sencillos puntos. Los frescos, mosaicos, sarcófagos, etc., de los primeros cristianos nos muestran túnicas decoradas de este modo, o con sencillas franjas²⁹

En Bizancio el bordado llegó a un gran florecimiento en tiempos del emperador Constantino. El imperio bizantino, por su situación geográfica y su alto nivel político fue lugar propicio para las relaciones comerciales con los países orientales, especialmente con Persia, Egipto y Siria, de los que tomó elementos decorativos y técnicos, así como el gusto por el colorido.

Durante toda la Edad Media se produjeron en Bizancio riquísimas telas bordadas de fantásticos y complicados dibujos, la técnica llegó a producir bordados de alto relieve, y bordaduras en oro que fueron difundidas por los cruzados, ejerciendo una gran influencia en toda Europa, particularmente en Italia y el sur del continente. En el Bizancio medieval se bordaban prendas de corte, vestiduras de ceremonia y eclesiásticas. Ya en el siglo VI se inició la producción de seda en este Imperio. Según las fuentes bizantinas, los gusanos de seda habrían sido traídos de contrabando desde el Oriente Medio, probablemente por cristianos nestorianos que los escondieron en sus personas³⁰.

La producción y el comercio de seda en Bizancio y la Europa cristiana tuvieron una estrecha conexión con la Iglesia. Los clérigos vestían ropajes de seda, que se usaba también para las telas de los altares y se preservaban en los tesoros de las iglesias. Las leyes suntuarias, es decir, aquéllas que determinaban qué tenían permitido vestir las personas según su estatus, fueron importantes para el mantenimiento de las elaboradas jerarquías de estas cortes imperiales. En el caso de Bizancio, la regulación no se refería a la seda en sí misma, sino más bien a la seda teñida de “púrpura real”. El color y/o el diseño fueron una parte del estatus simbólico que proporcionaba el vestir sedas. Los tejidos llamados *palia birgata*, *cum bestiis*, *cum avibus*, *palia estuculata*, *cum rotis* y *cuadrapula*, *axapula* y *optapula* -

²⁹ GARCÍA COLORADO (1989), pág. 25. GONZÁLEZ MENA (1974), pág. 28. LEFEBURE (1923), pág. 46.

³⁰ Nestorianismo, doctrina enmarcada dentro de las disputas cristológicas que sacudieron el cristianismo durante los siglos III, IV y V propuesta por Nestorio, patriarca de Alejandría. La divergencia de los nestorianos condenada en el concilio de Éfeso en el 431, consistía en distinguir dos personas diferenciadas en Cristo, la divina y humana y tratar a María solo como madre de Jesús humano y mortal y no como madre de Dios, o sea del Logos divino, por lo que fueron considerados herejes. La diáspora nestoriana encontró refugio en el Imperio Persa Sasánida llegando a dominar las rutas comerciales como la de la seda. Según la leyenda fueron dos monjes nestorianos, los que eludiendo las rutas habituales, introdujeron escondidos en sus bastones los huevos del gusano de seda procedente de China, ofreciendo así el precioso tesoro a Justiniano Emperador de Bizancio. SANTOS HERNÁNDEZ (1978).

telas decoradas con rayas, cuadrúpedos, aves, historias, losanjes, ruedecillas, con medallones cuadrados, hexagonales y octogonales, respectivos significados de los anteriores términos latinos- eran además bordadas profusamente con oro, plata, piedras preciosas o cuentas de vidrio de distintos colores³¹. Los mosaicos bizantinos de la época de Justiniano – siglo VI- muestran la indumentaria decorada con bellísimas charreteras bordadas en oro. Igualmente la clámide de púrpura llevaba una greca de tela ricamente bordado en oro y piedras preciosas puesta de forma diagonal en la parte delantera, que recibía el nombre de *latus clavus*³².

Al extinguirse el Imperio Bizantino con la caída de Constantinopla en poder de los turcos otomanos en 1453 no desaparece este arte, sino que toma derroteros más sencillos y menos fastuosos.

A partir del siglo VII, la invasión árabe unifica bajo su dominio el mundo oriental –excepto la propia Bizancio- y gran parte del litoral mediterráneo, norte de África, Sicilia y España. De la corte abbasí de Bagdad se separan en el siglo VIII los Omeyas de España, los Fatimies de Egipto y Siria. Persia se hace independiente, pero la islamización ha quedado hecha, aunque falta la homogeneidad que parecía en un principio.

Esta nota de diversidad se observa igualmente en el arte. Se introduce nuevo vigor en las artes textiles, distinguiéndose en la Alta Edad Media el grupo occidental del oriental. El primero los forman los trabajos textiles elaborados en los países mediterráneos que fueron provincias del Imperio Romano, donde el arte árabe tuvo como base la tradición clásica greco-romana y la herencia de los talleres textiles bizantinos. El grupo oriental tiene su centro en Bagdad, cuyos trabajos fueron famosos en todo el Imperio, fabricándose en Tabriz, Ispahán, Nisapur y Susa durante los siglos VII al XI, con elementos decorativos basados en las telas y ornamentaciones persas. El arte textil árabe utiliza gran profusión en sus ornamentaciones, destacándose por sus bordados macizados, donde el relleno de los fondos es total.

³¹ GONZÁLEZ MENA (1974). pág. 28.

³² Muestra del esplendor y riqueza de estas vestiduras podemos apreciarlo en los mosaicos bizantinos de la iglesia de San Vital de Ravena (Italia) en que aparecen representados Justiniano y su esposa Teodora acompañados por su séquito, o en el marfil del Díptico de Flavio Anastasio Probus, Cónsul de Constantinopla (517) que se conserva en el Gabinete de Medallas de la Biblioteca Nacional de París. En todas estas obras se puede observar que las diferentes piezas de indumentaria, clámides, mantos con sus *latus clavus*, el *tablón* o rectángulo símbolo de la dignidad imperial, etc., van ricamente ornamentadas con aplicaciones o bordados, con motivos geométricos o figurativos, algunos de ellos de influencia copta. SANZ SERRANO (1990-91), págs. 177-184.



*Fig. 2. Forro de la arqueta de los marfiles (fragmento)
Bordado andalusí (s. XI)
Museo de la Real Colegiata de San Isidoro. León*

En general, la expresión artística árabe, dada la asimilación de rasgos de todas aquellas culturas con las que ha ido manteniendo contacto, no ha llevado al arte islámico a convertirse en una mera repetición de formas y elementos ajenos; al contrario, mediante la selección de entre un vasto repertorio y su utilización adecuada a su diferente función, ha logrado un arte profundamente original. Así encontramos elementos greco-romanos, sirios, bizantinos y persas. Del reino sasánida de Persia, tomaron la elegancia y la armonía y de Bizancio el amor por el lujo y la suntuosidad. La ornamentación puede ser de tres tipos:

La geometría —representando la unicidad de Dios—, expresada por lacerías: mediante líneas entrelazadas formando estrellas o polígonos.

Los motivos vegetales estilizados, es decir, la desnaturalización de la naturaleza. El arte islámico, a diferencia del occidental, no imita la naturaleza. El musulmán piensa que imitarla con fidelidad es un acto de impiedad que lo enfrenta a Dios, el único Creador. Así, se produce la estilización de los motivos vegetales, denominados atauriques.

La caligrafía: mediante versículos del Corán, mensajes piadosos, textos poéticos y buenos deseos para el poseedor del objeto. Posiblemente, una de las primeras aportaciones verdaderamente originales del arte musulmán fue la escritura como decoración. Hay dos tipos: cúfica y nasjí.

La *escritura cúfica* es mayúscula, de gran tamaño y rasgos angulosos. Las letras son sobrias y rectas. Del cúfico se deriva a su vez, un estilo – o conjunto de estilos – llamado *andalusí* o *magrebí*, usada tradicionalmente en Al-Andalus, el noreste de África y los pueblos musulmanes de África occidental. Escapa a las reglas de proporción aplicadas a otros estilos, por lo que concede una libertad de ejecución más grande.

La *escritura nasjí* es cursiva, de gran flexibilidad y fluidez, de ésta se derivan, a su vez, el *ruq`a*, de estilo funcional, y el *thuluth*, desarrollado en el siglo XIII como estilo ornamental con letras más largas en proporción al grueso de la línea. Ambas suelen aparecer en los bordados eruditos en forma de cartelas. El colorido es fuerte y de abigarrada policromía. También derivado del *nasjí*, y a su vez, del *ruq`a*, está el estilo *fārsī* (persa) y el *dīwānī*, que debe su nombre al hecho de que era utilizado en la administración (*dīwān*) del Imperio Otomano³³.

A su vez, en los reinos cristianos europeos, durante la Edad Media los monasterios obran con gran pericia el arte del bordado. Con frecuencia las iglesias se enriquecieron de ornamentos sagrados donados por los reyes y que eran realizados en los talleres de las abadías y monasterios. Las características generales en estos siglos son: como elementos ornamentales la cruz inscrita en círculos, el águila, escenas de conquistas guerreras y asuntos religiosos del Antiguo y Nuevo Testamento. El dibujo es ingenuo y de acusados contornos. El colorido empleado es pobre en matices y siempre uniforme. Las telas son fuertes y las hebras gruesas, predominando la lana y

³³ El estilo *diwani*, fue inventado por el calígrafo Husam Rumi a partir del estilo *ta`liq*, antecesor del *nasta`liq*, y se hizo popular durante el reinado de Solimán el Magnífico (1520-1566). Es un estilo barroco que se caracteriza por sus líneas alargadas y curvas y porque prolonga los trazos de manera que a menudo se unen entre sí letras que no deberían hacerlo. Dentro de las composiciones caligráficas hay que mencionar la *tugra* o firma estilizada de los sultanes otomanos que figuraba en el encabezamiento de los documentos oficiales a modo de escudo de armas.

La caligrafía se utiliza a menudo para realizar dibujos o composiciones artísticas que representan objetos, plantas o seres animados, o bien simplemente formas armónicas como composiciones simétricas o figuras geométricas. Estas composiciones no pretenden comunicar un texto sino mostrar la pericia del calígrafo: en general son muy difíciles de leer y por esta razón suelen reproducir mensajes que el espectador ya conoce. Lo más habitual es que se trate de la *basmala* o invocación ritual musulmana, la *shahada* o profesión de fe, o bien cortas azoras del Corán que los musulmanes conocen de memoria. Los ejemplos más antiguos son los que forman figuras geométricas utilizando la escritura llamada cúfico geométrico. En cuanto a las composiciones realizadas con letra cursiva, son clásicas las que reproducen animales o frutos. PANIZZA (2005).

la seda. Los procedimientos técnicos fueron el *plumetis*, el *relleno*, y el *acu pictae*³⁴, ya utilizados en el siglo V.

El siglo XI marcará definitivamente el comienzo del bordado en su relación con el arte cortesano. Esta importancia queda afianzada por la necesidad que tienen los hábitat, y en concreto los palacios en la edad Media, para crear estancias o habitaciones. Con frecuencia para crear estas estancias, se sabe, que se utilizaban cortinas bordadas. Esta clase de paños, llamados *cortinajes*, pasaran en el renacimiento, a denominarse *reposteros*, empleándose para adornar cámaras, camarines, ventanas y balcones; y otras veces se utilizaran para adornar el paso de procesiones o cortejos reales³⁵.

Como obra más importante de este siglo podemos citar el tapiz de Bayeux, concebido para ensalzar la figura del rey William de Normandía tras su victoria en la batalla de Hastings (1066 d. C.), aunque se le designa como tapiz, de trata de un bordado en grandes dimensiones; el tejido de base es un paño fino de lino o lienzo, compuesto por 8 piezas de longitud variada. Mide 70 metros de largo por 0'50 de ancho. Va bordado con lanas sobrepuestas con un total de 1.515 figuras, representando escenas guerreras³⁶.

A partir del siglo XIII, nos encontramos que los bordados se van incorporando a la corriente general del desarrollo de las demás artes. Es un periodo en el que empiezan a competir y adquirir importancia determinadas escuelas, al amparo de los talleres de pintura. La escuela flamenca será una de ellas. La pintura es el arte que más influye en los bordados hasta el punto de que ambas artes siguen caminos paralelos. El carácter del bordado de este periodo se esfuerza por conseguir con la aguja efectos análogos a los logrados con el pincel, añadiendo a la sencillez de los siglos anteriores robustez, firmeza y movimiento, aunque sus figuras aún son toscas y la ornamentación que las rodea sencilla.

Hacia la segunda mitad del siglo XIII las cortes y casas de ricos hombres ofrecen un lujo desmesurado, todo se adorna con paños bordados:

³⁴ Puntos propios del bordado erudito. De *plumetis*, también recibe el nombre de *plumarium* y *opus plumarium*. Punto en técnica de espiral en forma de pluma de ave. De *relleno*, punto formado por puntadas unidas y paralelas pero de diferente tamaño por lo que da al bordado aspecto de relieve. *Acu pictae*, (pintura a la aguja) punto mediante el cual se cubre una superficie de tejido con pequeñísimas puntadas de diferentes tonos de color adquiriendo delicados matices y gradaciones. GONZÁLEZ MENA (1974), pág. 301.

³⁵ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (2009), pág. 301.

³⁶ GONZÁLEZ GRUESO (2008).

muros de iglesias, altares, imágenes y, en los palacios y casas, igualmente los muros y los muebles. Entre los siglos XIV y XV el bordado se profesionalizó y el oficio se dividió en varias especialidades como hilanderas, tintoreros, iluminadores (diseñadores), tapiceros, casulleros etc., instituyéndose cofradías e instalándose en determinadas calles que recibían nombres que hacían referencia a algunos aspectos del oficio, lo que pone de manifiesto que empieza a ser una profesión con prestigio social. La demanda de esta actividad es tan grande que los grandes pintores y artistas del momento realizaran bocetos y dibujos para ser bordados.

En Flandes los bordadores son conocidos por la gran habilidad que tienen a la hora de copiar con la aguja los dibujos de sus artistas. Se conocen gran número de franjas bordadas en Flandes que se pueden comparar con los trípticos pintados en madera de la época y otros tienen un carácter semejante al de los vidrios antiguos de sus iglesias. En España comienzan a ser importantes los talleres monacales de Guadalupe (Cáceres) y El Escorial (Madrid)³⁷.

A partir del siglo XVI Italia, cuna del Renacimiento, dio un gran impulso a las artes del bordado, es el siglo donde se configuran composiciones artísticas propias de este arte. Las ciudades italianas habían adquirido un gran desarrollo industrial, desde Sicilia pasando por Génova, Milán y Venecia. Los tejidos bordados eran con frecuencia ricos brocados de seda, oro y plata, importándose al Levante español y al resto de Europa.

Los ornamentos sagrados y litúrgicos son lo que exigían mayor atención de este arte, apareciendo “obradores” en las catedrales donde los bordadores hicieron gala de gran virtuosismo en este arte suntuario. A los artistas más celebres se les encarga hacer modelos para bordados. Fernández González, atestigua en su tesis que: “*Vasari nos dice que Perino del Vaga dibujó ocho temas de la vida de San Pedro para ser bordados en una capa del papa Pablo III. Y Rafael muchas veces se encargó de preparar cartones para bordados*”³⁸. La ornamentación es muy variada; cuando se emplean para usos profanos, se representan pavos, cisnes, grifos, etc. Cuando se usan para el culto los temas que se bordaban eran religiosos o simbólicos. También a escenas caballerescas toman tanta importancia como las religiosas, incluso los santos tienen cierto carácter guerrero (San Martín, San Jorge, Santiago matamoros, etc.)³⁹. Entre los siglos XIV al XVI, los

³⁷ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (2009), pág. 297.

³⁸ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (2009), pág. 315.

³⁹ Son varios los santos cristianos que son representados en forma de *alegoría*, recurso estilístico usado desde la Edad Media para representar ideas o conceptos que toma auge en las artes textiles del siglo XVI,

motivos se presentan frecuentemente encerrados en marcos cuadriculados o en composición de octógonos por influencia de las vidrieras de la época, asuntos heráldicos y cuestiones genealógicas. Si bien es cierto, que los elementos propios del Renacimiento italiano convivirán con los motivos góticos hasta muy entrado el siglo XVII manteniéndose tanto en ornamentos religiosos como paganos.

En siglo XVII el país que marca las tendencias artísticas respecto a Europa será Francia, llegando a su máximo esplendor con la llegada de Luis XIV, dándose gran impulso a la realización de bordados hasta el punto de practicarse esta actividad de una manera que consiguió sobrepasar todo lo que se había hecho antes. El lujo de Versalles alcanzó tal extremo que Europa entera quedó deslumbrada, influencia que llegará a Italia, España y Flandes donde se realizan verdaderas obras de arte. Los bordados se emplearan para ornamentar tejidos, tapicerías e indumentaria, adquiriendo un gran empaque y una gran opulencia en los elementos decorativos elegidos. Estas composiciones estaban llenas, por otra parte, de atributos y símbolos como el sol real, los cascos, las espadas, las oriflamas y las trompetas de la victoria, consiguiendo un estilo de grandeza impresionante. Los bordados religiosos de imaginería se consiguen un mayor grado de representatividad en el modelado de las figuras empleándose grandes cantidades de hilo de oro y seda para dar mayor perspectiva a las figuras, recurriendo incluso a embutir algodón, y otros materiales para conseguir que el bordado destacase enormemente sobre el tejido. Aparecen también variaciones en el resto de las ornamentaciones no figurativas del bordado litúrgico mediante cartelas con ángeles, guirnaldas y toda clase de motivos vegetales; en los fondos se reproducen paisajes y elementos arquitectónicos. En España seguirán ofreciendo magníficos bordados los obradores catedralicios de Sevilla, Toledo, Granada, Santiago de Compostela, Burgos, Huesca y Palencia, entre otros, que ya venían destacándose desde los siglos XV y XVI.

En el siglo XVIII se generaliza el bordado de lentejuelas y canutillos, sobresaliendo los temas “chinescos” y “afrancesados”. Todos los elemen-

al igual que la temática caballeresca y guerrera. El tema de los santos caballeros ya se da desde antiguo en la iconografía cristiana, en general es un tema iconográfico que encarna la lucha del bien contra el mal, ya que el caballero dominando las riendas del animal es símbolo de su poder espiritual, aunque en el caso de San Martín de Tours simboliza la caridad al representársele partiendo su manto para compartirlo con un pobre. En la iglesia occidental el santo caballero que gozó de mayor fervor fue San Jorge, cuyo culto se extendió en Europa como consecuencia de las Cruzadas al ser nombrado patrón de los caballeros y soldados como ejemplo de *milites Christi*. Santiago matamoros como vencedor contra el infiel en la batalla de Clavijo aparece en la iconografía ya en el siglo XII, siendo utilizado en su tipología habitual a partir del siglo XIV en España e Hispanoamérica. RODRÍGUEZ PEINADO (2010).

tos del bordado: diseño, materiales y técnicas se emplean de forma tan detallada que el barroquismo, lo grotesco y lo extravagante se asomaron al arte del bordado. La rocalla en sus múltiples movimientos, fue muy del gusto de la época, ocupando casi todo el ejemplar. Tulipanes, rosas y claveles se prodigaron mucho en la decoración de este siglo. También, en esta época, llegó a surgir el “bordado rococó”, cuya técnica exigía el empleo de cintas, galones y cordones de gran anchura. Estas tendencias influirán en todo tipo de piezas tanto de ajuar doméstico como en la indumentaria, donde el barroquismo será una de las características de este siglo que afectara a todo el arte del bordado. Toda esta exageración era sin duda el preludio de una decadencia que aparecería en el siglo siguiente con la industrialización.

Es también en el siglo XVIII cuando llegan de América los motivos decorativos de influencia indiana, con vegetación y pájaros de aquellas latitudes con colores abigarrados y plumajes deslumbrantes. La mayor parte provenientes de Méjico y Perú.

En el siglo XIX con el desarrollo industrial, la aparición de los dibujos científicos que implican los procesos industriales y el diseño nos encontramos que el bordado a mano pierde su carácter de arte aplicado para ser entendido exclusivamente, a mediados del siglo siguiente, como artesanía⁴⁰. Durante el siglo XIX el *naturalismo* vigente en todas las artes también se introdujo en el bordado y sus modelos, técnicas y materiales se reproducen por imitación, sin características propias de esta época⁴¹. El paisaje aparece como un nuevo género dentro del bordado consiguiendo en ocasiones alcanzar valor de cuadro pictórico, combinando elementos de la naturaleza con construcciones campestres acercándose a los estilos costumbrista, idílico y simbólico.

El Modernismo desarrollado entre el siglo XIX y XX, influirá en los diseños del bordado dado su carácter *decorativo*, y el uso de elementos de origen vegetal, las formas curvas, la asimetría, y la estilización de los motivos, son recurrentes también en el arte del bordado. Así también, en las Escuelas de Artes y Oficios de muchos países europeos se practica el bordado intelectualizado con un estudio previo del espacio, de la distribución de masas, el claro-oscuro del color, la geometría y el conocimiento profundo de la anatomía de los organismos vivos representados, consiguiendo unos bordados un tanto fríos, con una perfección tan estable que no emocionan.

⁴⁰ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (2009), pág. 297.

⁴¹ GARCÍA COLORADO (1989), pág. 30.



*Fig. 3. Tapete bordado. Estilo Modernista
1ª mitad siglo XIX*

Centro de Documentación y Museo Textil de Tarrasa (Barcelona)

El bordado por tanto, se ha mantenido casi inalterable durante el siglo XX, repitiendo los mismos temas con mínimas modificaciones hasta nuestros días. Sin bien tenemos que añadir que al igual que en las demás manifestaciones artísticas, en este siglo, se van a poner de manifiesto, de una forma clara, las distintas corrientes. En este aspecto coincido con Fernández González⁴² en que, por un lado, se ha fortalecido y afianzado una la corriente tradicionalista, como parte de una cultura asimilada por el pueblo, y que en la zona geográfica que tratamos, tiene una conexión con el “hacer árabe”, que se desarrolla lentamente como manifestación artística y que permite el desarrollo del bordado y el encaje como artesanía. Por otro lado se mantiene y se desarrolla un movimiento artístico del bordado, desde un aspecto reivindicativo, muy vinculado con el mundo de íntimo de la mujer, tratando pues, de considerar el bordado como una herramienta más del arte y de la creatividad.

⁴² FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (2009), pág. 298.

II. EL BORDADO EN ESPAÑA

II. El Bordado en España.

II. 1. Aspectos histórico-artísticos

Todos los países que han tenido una intensa historia y gran desarrollo en el arte han presentado también manifestaciones de orden popular. En España el origen de este género de bordado es incierto, siendo muy probable que se conociera desde tiempos muy antiguos, aunque sus manifestaciones fueran muy primitivas.

Según García Colorado hasta el siglo XIX todos los estudios, descripciones, citas, comentarios, etc., referentes al bordado, se hacían indiscriminadamente, sin señalar si se trataba de un bordado culto o popular. Actualmente se puede hacer una clasificación de los bordados agrupándolos en dos grandes sectores plenamente definidos: “bordados eruditos” y “bordados populares”. Los elementos que hay que tener presentes para clasificar un bordado en uno u otro grupo, son el tejido sobre el cual va la bordadura, la calidad de la hebra, el estilo de ornamentación y la técnica, que es el factor más decisivo⁴³.

El bordado popular se diferencia del bordado erudito, en que utiliza materiales sencillos. Predominan la lana y el lino, en menor grado usan la seda y los metales preciosos. Tiene triple finalidad: adorno personal, hogareño y religioso o ritual. Su evolución es lenta y los motivos se repiten con escasas variaciones.

El bordado erudito, en cambio, utiliza materiales, tejidos y elementos de bordadura ricos y suntuosos; la ornamentación es muy variada y sometida a constante evolución según las directrices del arte de cada momento y por su finalidad ritual y social se pueden dividir en religioso y cortesano. Puede estimarse que en el bordado popular el fenómeno de la transferencia entre diferentes pueblos y culturas es manifiesto, y que la repetición de algunos temas y técnicas dentro de un área o localidad, les dio categoría de propios. Ya entre los hallazgos del paleolítico se han encontrado agujas de marfil y hueso, que en principio se emplearon para unir pieles, lo que hace suponer que también se utilizaron para sencillas decoraciones sobre estas, lo que supondría la expresión de un bordado muy rudimentario. Del “magdalenense”, dentro de la industria del marfil y el asta, se han encontrado agujas finísimas, a veces con estuche o alfiletero de hueso⁴⁴.

⁴³ GARCÍA COLORADO (1998), pág. 33.

⁴⁴ AGUADO BLEYE (1934), pags. 73- 83.

Así podemos nombrar las agujas encontradas en los ajuares funerarios de la Cueva de la Pastora de Alcoy (Alicante) pertenecientes Eneolítico (Edad del Bronce).

Por razón del origen de los motivos y por la técnica de ejecución, las culturas que más interesan para el conocimiento del bordado español son las del Próximo Oriente y Egipto. Del arte grecorromano, también se toman importantes influencias, siendo Roma y posteriormente Bizancio las que configuran el arte del bordado español. De lo romano deriva lo bizantino, que, en su afán deslumbrador, desarrolla el arte del bordado con enorme profusión y hace que en él tomen origen las dos corrientes que habrían de transportarlo al Occidente europeo y a España.

Dos caminos de difusión son las que traen a España el arte orientalizante del bordado:

La vía continental o europea, nace del Mundo antiguo, Grecia, Roma, Italia, Europa Central y Francia, hasta llegar a España. Bizancio es el crisol de las artes del bordado, que transformadas en Europa e impregnadas del espíritu cristiano, llegan a España a través de monjes y cruzados, trayendo las modas y estilos de las cortes norteadas.

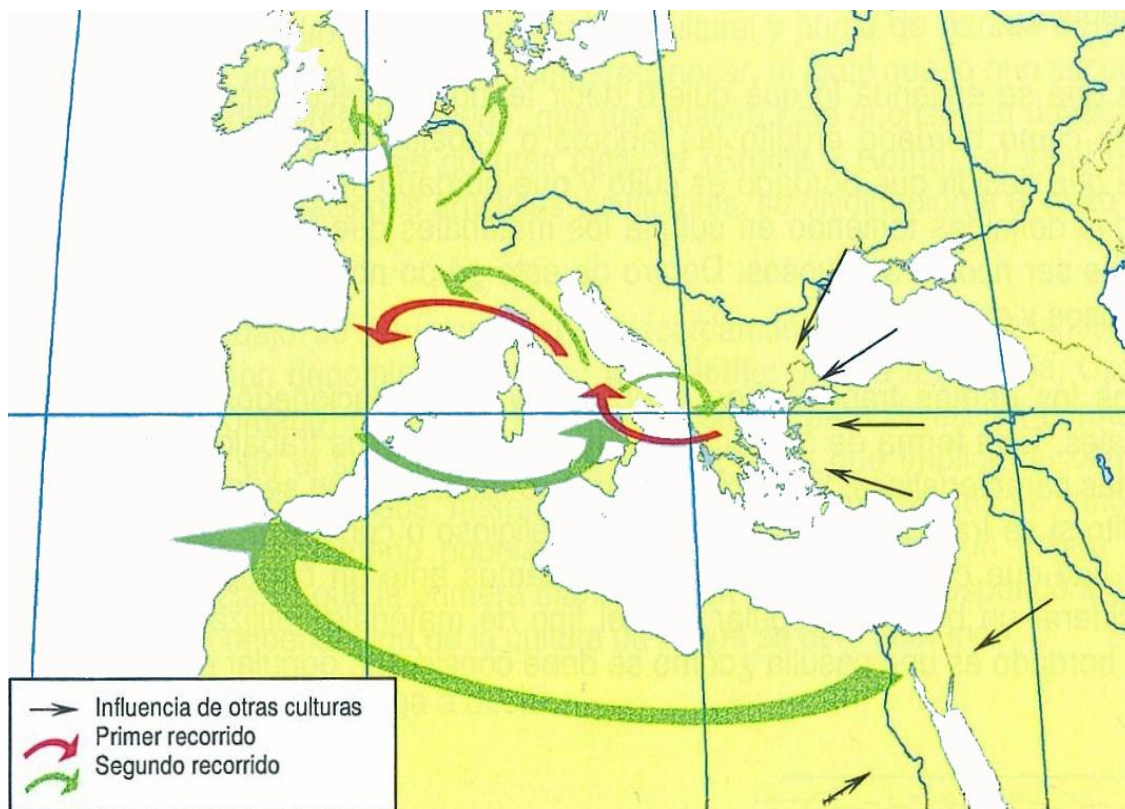
La vía norteafricana o mediterránea, llega aun más fuerte con la invasión y conquista árabe. Las artes del Próximo Oriente se implantaron unificándose con las autóctonas peninsulares; no solo el arte persa y los estilos de Asia Menor y Egipto, sino también la interpretación que el pueblo árabe dio a las artes que asimiló, y hasta el arte berberisco tomaron asiento en el territorio español. Este segundo recorrido tendrá una gran importancia en la aportación que supone para la península ibérica, como fusión de culturas que se expandirán por Europa⁴⁵.

El bordado español según Floriano Cumbreño⁴⁶ tiene su arranque a partir del siglo X, quizás antes, como consecuencia de las tendencias orientalizantes originadas por las vías de entrada del bordado en España. Carmen Bernis, ratifica también que ya en el siglo X *“las miniaturas mozárabes nos muestran como era costumbre enriquecer los vestidos con franjas decoradas sobre los puños, las mangas y alrededor de los hombros”*⁴⁷.

⁴⁵ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (2009), pág. 281.

⁴⁶ FLORIANO CUMBREÑO (1941). pág. 6.

⁴⁷ BERNIS MADRAZO (1956), pág. 14.



*Fig. 4. Mapa. Origen y vías de difusión del bordado:
1º Recorrido: Vía continental o europea.
2º Recorrido: Vía norteafricana o mediterránea*

En este mismo sentido Fernández González, afirma y constata como práctica habitual el adornar los trajes con “greas” poniéndonos como ejemplo la prenda del traje románico denominado “pellizon” que solía estar bordado con piezas aplicadas llamadas “ventas o cenefas” que bordeaban el escote, las bocas de las mangas y el ruedo de las faldas; moda que también se puede ver en la cultura musulmana de la segunda mitad del siglo X, y que se pueden relacionar con muchos trajes populares de nuestro país; asegurando a su vez, dicha autora, que a partir del siglo XI, se podría trazar un recorrido historicista, en la materia textil de los bordados y los encajes⁴⁸. Por nuestra parte, consideramos que en al-Andalus, sin duda, las formas decorativas y técnicas orientales se impondrían a las autóctonas. A medida que los pueblos cristianos avanzan por tierras musulmanas la incorporación de nuevos elementos fue cambiando en parte el contenido ornamental y la técnica de su bordado, como lo hizo a su vez, el hispano al musulmán. Todo ello influirá indudablemente en el bordado español y por consiguiente deducimos que el bordado popular pudo ver sus comienzos en la Baja Edad Media, a partir del bordado que como hemos comprobado se

⁴⁸ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (2009) pág. 296-300.

estaba practicando en España en esta época si bien, no podremos clasificarlo y diferenciar escuelas propias del bordado popular hasta llegar al siglo XVI.

Del bordado *hispano* en la época románica se conocen pocos ejemplares señalados con influencias orientales en sus temas y en sus técnicas, influencias que pudieron ser traídas antes de la llegada de los árabes. Podríamos señalar como ejemplo de decoración y técnica que más tarde



pasará al repertorio y a la tipología popular uno de los ejemplares de bordado español más antiguo que pertenece al siglo XII. Se trata de un fragmento procedente de un relicario de la catedral de Astorga, muy pequeño, en el que series de leoncitos bordados en rojo, dividen el espacio en cuadrículas, instalándose en sus huecos cápridos pasantes bordados en negro. Su factura es con *punto cruzado oriental*⁴⁹ (Fig. 5). Su técnica nos recuerda a los bordados populares de tradición Salmantina.

*Fig. 5. Fragmento de relicario. s.: XII.
Catedral de Astorga. León.*

El bordado más antiguo de este siglo, es un magnífico repostero conocido con el nombre de “Tapiz de la Creación” que se conserva en la Catedral de Gerona. Se trata de un bordado erudito y aunque recibe el nombre de tapiz está incorrectamente denominado, porque la palabra tapiz implica, en sí mismo, una técnica de realización. Se trata de un trabajo realizado en un telar. La pieza que tratamos es un bordado dibujado, aplicado y rematado, con el conocido punto de *cadeteta*. La denominación se debe al tamaño y no a la técnica de realización⁵⁰.

⁴⁹ GONZÁLEZ MENA (1987). pág. 401.

⁵⁰ El “Tapiz de la Creación”, tiene unas dimensiones de 3,58 x 4,50 metros. Desarrolla un tema teológico presenta a Cristo como creador del Cosmos y la Tierra, el motivo en círculo que irradia del centro hacia fuera representa todo lo que es sobrenatural y espiritual. Es una obra que se encuentra dentro de la temáti-

Del bordado *musulmán* se conocen algunos ejemplares pertenecientes ya al siglo XV, época nazarí y al siglo XVI como pervivencia del estilo. Mientras que el bordado erudito, posiblemente realizado en los talleres dependientes del *Tiraz* utilizó materiales suntuosos y temas artísticos que entran en las demás artes hispanoárabes triunfando el ataurique, el lazo, las cartelas con leyendas e invocaciones, el bordado popular emplea elementos sencillos: tejidos de lana o lino de factura hispana y seda para la bordadura, de color fuerte y abigarrada policromía –rojo, amarillo y azul-. La decoración es geométrica repitiendo temas con escasas variaciones, procedentes de lacerías de zócalos cerámicos, alfarjes y tejidos, con reiterada intención de enmarcar, cobijar o coronar unos elementos decorativos en otros con predominio de rombos, octógonos, alfardones, cruces aspadadas, árboles de la vida, altares de fuego persa, etc. De técnica invariablemente macizada. Es probable que este tipo de bordado se diera en el antiguo al-Andalus, quedando reducida su producción, al final de dominio árabe, únicamente en Granada.

En la época gótica se dan los primeros bordados *mudéjares*. El estilo *mudéjar* es un fenómeno exclusivamente hispánico que supone una mixtificación de las corrientes artísticas cristianas (románicas, góticas y renacentistas) y musulmanas de la época desarrollados por los musulmanes españoles que permanecieron viviendo en territorio conquistado por los cristianos.

Dada esta circunstancia, surgen dos corrientes bien diferenciadas: una, con predominio de temas propios del arte musulmán de estilo geométrico formando lacerías, figuras poligonales que se disponen aisladas, formas estrelladas en esquema reticular con otros elementos de carácter secundario, con técnica macizada cubriendo toda la superficie con puntos cruzados. La otra corriente tiene preferencia por los temas orientales y cristianos combinados con lacerías desdibujadas, elementos geométricos dispersos o inscritos en otros donde el bordado es macizado o se aligera quedando visible parte del tejido.

ca de la época y que tiene una función clara de adoctrinamiento y enseñanza al pueblo que lo contempla. Fernández González, asegura que estamos ante un trabajo de una *maduración* no solo en la técnica, sino también en el procedimiento, siendo el resultado de un proceso evolutivo. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (2009) pág. 302; CASTIÑEIRAS (2011).



*Fig. 6. Tapete o “almuzalla” (Detalle).
Bordado mudéjar, hispanomusulmán. s.: XIV-XV.
Instituto Valencia de Don Juan. Madrid*

Junto a los bordados *mudéjares*, se producía en esta época gótica otro estilo que conserva antiguos elementos hispanos de carácter naturalista vegetal, simbólico o figurado reunidos en sencillas composiciones por simple adicción. Al llegar el siglo XVI el bordado hispano recobra su propia personalidad y afianza su carácter genuino⁵¹ desplegándose en los estilos locales o regionales de cada comarca. A partir de este momento, es cuando se sistematiza un repertorio que se había forjando durante toda la Edad Media a partir de las distintas corrientes artísticas hispanas que hemos venido viendo; y cuando podemos hablar de un bordado popular propiamente dicho. De esta forma, unos se aferran a los temas antiguos, otros se integran con los mudéjares y en el área castellana se fusionan con los renacentistas. Es además en este siglo cuando se pueden comenzar a clasificar bordados

⁵¹ Buen ejemplo de ello, fue la popularización que tuvo a principios del siglo XVI, el llamado *bordado español*, asociado en Inglaterra a la influencia que pudo aportar el ajuar de boda de Catalina de Aragón, primera esposa de Enrique VIII. Se trata de un bordado monocromo, sobre todo en negro los diseños de estilo morisco, con dibujos geométricos, entrelazados o florales. GINSBURG (1993), pág. 133. Los motivos se utilizaban para hacer franjas, normalmente en los bordes de los cuellos de las camisas y en los puños, como en el *Retrato de Simón George de Cornualles* (Städelsches Kunstinstitut, Francfort,) obra de Hans Holbein o el *Retrato de Isabel la Católica* (Palacio Real, Madrid), atribuido a Juan de Flandes, donde nos muestra una camisa con el escote y tiras bordadas de este mismo estilo.

populares, tanto geográfica, como cronológicamente, a través de los dechados.

El bordado *morisco* es un buen ejemplo de la evolución que supondrá la fusión de las diferentes corrientes y estilos. Este bordado comenzó a realizarse en épocas posteriores a la toma de Granada por los Reyes Católicos y duró su tradición hasta la expulsión de los moriscos en el siglo XVII. En él se conservan elementos de inspiración gótica junto con motivos de influencia renaciente propios de la decoración de crestería. Siguen empleando los mismos materiales que los anteriores siendo el lienzo casero es más fino manteniendo la hebra de seda. La organización de las formas ornamentales se presentan siempre en forma de cenefa, modalidad que ya se hacía en España en otros bordados de tradición más antigua. La técnica es “a hilos contados” y se sigue realizando en Caleruela de Oropesa (Toledo) donde se le denomina “punto moruno” y que veremos más ampliamente en el apartado dedicado al bordado de Oropesa por ser en esta zona y sus pueblos limítrofes donde este tipo de bordado se mantiene vivo.

La finalidad del bordado popular es triple: adorno personal, hogareño y religioso o ritual. En cuanto a los temas ornamentales de los bordados populares, se han manejado gran variedad de imágenes simbólicas a pesar de la escasa preparación de sus ejecutores. No es fácil hacer una clasificación científica de los temas siguiendo unos fundamentos y criterios con una mínima cohesión, pues el artista del bordado los ha ido combinando con entera libertad y con un convencionalismo muy particular. La extensión y variedad de los elementos impiden crear grupos homogéneos, ya que los motivos pertenecen a distintos campos.

En cuanto a su pertenencia dentro del mundo de los signos, vamos a diferenciarlos en:

Signos transmitiendo simplemente su significado representativo.

Símbolos informando además de su significado intrínseco, evocaciones de valores y sentimientos representando ideas abstractas de una manera metafórica o alegórica.

Siguiendo a Segura Lacomba⁵², podemos clasificarlos por el origen de sus elementos ornamentales:

Antropomorfos, que representan en todo o parte la figura humana.

⁵² SEGURA LACOMBA (1949), pág. 43.

Zoomorfos, o representación de animales reales o imaginarios.

Fitomorfos, o representaciones vegetales.

Geométricos, formas esenciales o combinaciones de líneas y superficies.

Epigráficos o inscripciones.



*Fig. 7. Combinación de motivos zoomorfos y fitomorfos
(Bordado de Lagartera. Toledo)
Colección particular*

Aún con tan amplio repertorio, se pueden inventariar y agruparse por catálogos de significación, forma y universo del que proceden. González Mena⁵³ los agrupa de la forma siguiente:

- | | | |
|------------------|-----------------------|------------------------|
| 1. Religiosos | 4. Figuras zoomorfas | 7. Formas conceptuales |
| 2. Amorosos | 5. Naturaleza vegetal | 8. Formas geométricas |
| 3. Figura humana | 6. Objetos diversos | |

⁵³ GONZÁLEZ MENA (1994), pág. 144.

Las comarcas geográficas dentro de los bordados populares equivalen también a las comarcas artísticas, reuniendo aquellos modos de ejecución que presentan analogía y semejanzas de identidad en la ornamentación, el color y la técnica con todo un proceso de tradición y de carácter, constituyendo un estilo de bordado. A esta igualdad de estilo y a esta unidad geográfica es a lo que llamamos comarca artística en el bordado popular. No es tarea fácil señalar los límites de estas zonas, pues se pueden hacer copias e imitaciones en cualquier lugar, por ello, nos encontramos con dos dificultades: las llamadas zonas de transición y los estilos superpuestos.

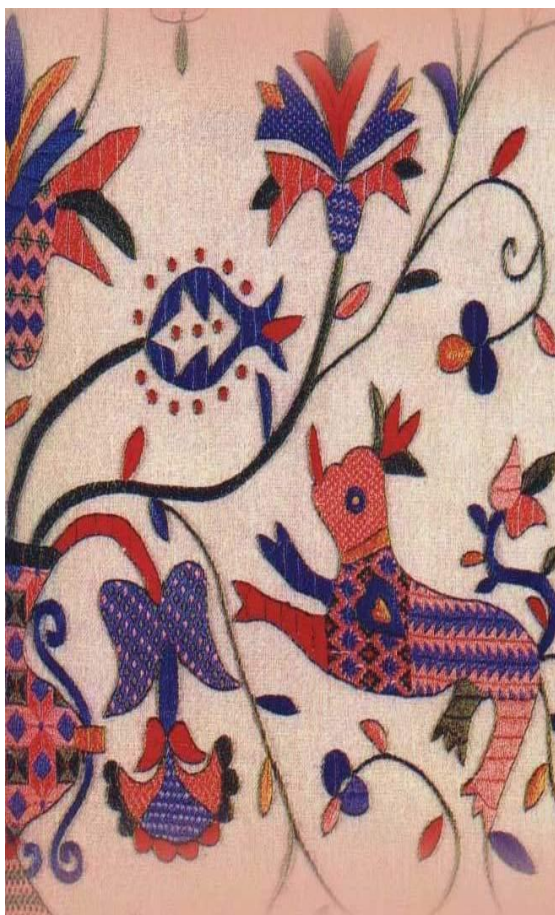
Así puede ocurrir, que entre dos estilos puros, por ejemplo entre el de Lagartera (Toledo) y el tradicional de Cáceres, hay pueblos limítrofes de ambas provincias en los cuales se producen bordados que por su carácter participan de elementos lagarteranos y cacereños antiguos, constituyendo una *zona de transición*. Igualmente pasa con el estilo “colchado” o “tejidillo” que se hace en Ávila, que es un paso intermedio entre el “tejidillo” puro de Navalcán (Toledo) y el de Segovia.

Otro hecho frecuente es la *superposición de estilos* en la misma zona, es decir, que simultáneamente se dan dos o más estilos distintos, generalmente de diversa antigüedad. Así pasa en Navalcán, donde hay uno más antiguo, de marcada personalidad, y otro moderno, que sigue las corrientes de Lagartera y que se ha creado por la atracción comercial de este último pueblo⁵⁴. Para el estudio de los bordados españoles tomaremos como base el factor artístico, en el sentido de la *estilística* de las piezas, permitiéndonos utilizar un criterio histórico-estilístico tal y como se viene haciendo en la investigación del arte en general; en base al cual podemos agruparlos por escuelas artísticas⁵⁵.

Las principales escuelas artísticas que se mantienen activas son: Toledo, Salamanca, Cáceres, Zamora, Ávila, Segovia, Huelva, Granada, Mallorca, y Canarias; casi desaparecida ha quedado la elaboración en otras provincias aunque se conservan en museos algunos ejemplares típicos de las escuelas de León, Valencia y Murcia.

⁵⁴ También se puede hablar de *comarcas sumergidas* donde en otro tiempo existieron bordados con gran personalidad artística, que actualmente se encuentran en colecciones, archivos y museos, pero donde no queda nada de aquellas antiguas actividades artesanas. SEGURA LACOMBA. (1949), pág. 14-15.

⁵⁵ GONZÁLEZ MENA (1994), pág. 132.



*Fig. 8. Bordado popular de La Alberca
(Composición floral y animalística)
Escuela de Salamanca
Colección particular*



*Fig. 9. Bordado popular mallorquín
(Composición floral)
Escuela de Mallorca
Colección particular*

II. 2. Simbolismo y Creatividad

La formulación de los símbolos es una de las formas más auténticas de la creatividad como función espiritual del hombre. En cuanto a la mujer como ejecutora de los bordados populares, que en este trabajo abordo, ha contribuido de forma importante a la creación y conservación de imágenes simbólicas.

Aparte de los elementos fundamentales que constituyen el bordado, otro factor decisivo en orden a su valor simbólico es la iconología de su ornamentación, sumado al que pudiera tener en sí cuando se trata de una pieza ritual. Ornamental no debe identificarse con decorativo al no ser este un concepto formal ni de valoración, sino estrictamente de función. En el ornamento hay una relación con los ritmos-signos que va más allá de sus as-

pectos particulares y en los bordados, como en otras artes aplicadas, puede adquirir un poder claramente superior a lo convencional decorativo.

Cuando son tratados como “adornos” se advierte que la intensidad falla, que la intención es solo rellenar espacios (aquí sí tiene realidad el *horror vacui* como concepto peyorativo). Entre ambas posibilidades de “situación” hay un extenso campo de interpretación, pero siempre habrá que destacar, que en todos los artistas y artesanos que en el transcurso de los tiempos practicaron estas ornamentaciones hay una intención metafísica o unos conocimientos “tradicionales”, sin evitar que estuvieran cargados con la fuerza de significados inconscientes pero reales.

Hasta ahora, la iconología por su parte y el historiador del arte por la suya, no han profundizado en el análisis de las imágenes que aparecen en las artes textiles, simplemente han investigado la técnica, y en cuanto a la ornamentación, sólo se han dedicado a conocer su procedencia, hacer una descripción e identificar su estilo. En algunos casos no se conceden suficiente valor a las imágenes o representaciones en las artes textiles populares porque, según ellos, se repiten con pocas variaciones a lo largo de los siglos, y esto por un movimiento de inercia. Sin embargo, esta permanencia concede a las piezas un valor histórico y lo único que puede variar es el valor simbólico que sucesivamente vayan recibiendo las imágenes.

Para ello tenemos que tener en cuenta en primer lugar, que la semejanza o identidad de un atributo o motivo ornamental no siempre comporta la misma significación, ya que su sentido semiológico ha variado según los cambios sociales, culturales e históricos y al aspecto psicológico del artista que lo interpreta. En segundo lugar, cuando cambia la forma de una imagen sin salirse de la línea esencial, da lugar a una *serie* de variantes del modelo original o *cabeza de serie* enriqueciendo los repertorios iconológicos. Por esta razón, para llegar a profundizar en su simbolismo se exige un rastreo, teniendo en cuenta las circunstancias que determinan cada época o siglo en que se formaron.

II. 2. 1. - Motivos decorativos: análisis e interpretación

En las artes textiles populares, como en este caso el bordado, hay un gran vacío analítico de las imágenes que lo integran, se han descrito sus imágenes, pero no se ha profundizado en su sentido simbólico, resultando difícil de alcanzar con los finos instrumentos del razonamiento lógico y de relación y siguiendo las directrices con los significados que tienen las mismas imágenes en otras artes denominadas cultas.

Se carece de datos para alcanzar el verdadero mensaje, o se ha perdido su valor convencional de símbolo, su origen y cuál fue el valor que le confirió la artista-bordadora, lo que dificulta su interpretación o lectura expresiva. Sin embargo se observa que algunos elementos guardan para la mujer un valor escondido, una aureola de misterio indescifrable, pues los dispone en puntos especiales y preferentes, repitiendo la tradición como indicio de que, en otro tiempo, se conoció su significado.

Algunos símbolos de carácter universal, tanto religiosos, paganos o profanos ya interpretados han llegado al bordado popular, pero no se ha logrado descifrar el mensaje de otros muchos porque se han perdido las claves para su correcta interpretación. La pérdida de estas claves se debe, principalmente, al olvido de las motivaciones que las produjeron. Para ello, no basta con la sensibilidad intuitiva, es preciso aplicar la reflexión para interpretar los símbolos, dado el sincretismo con que reúne las distintas imágenes la artista-bordadora teniendo que consultar las disciplinas de la simbología y de la iconología, aplicándolas al contexto que les sea afín.

En el análisis de toda ornamentación de arte popular hay que distinguir tres niveles de estudio: su estética o valor artístico, la significación o su simbolismo a la luz de la iconología, y el significado que haya podido aplicarle la persona que lo ha utilizado en determinada pieza. Existe una clara distinción de temas reservados para cada sector textil, tanto en su significado como en la composición, aunque hay temas que se aplican indistintamente a piezas dedicadas a distintos usos. Esto mismo ocurre, entre los temas elegidos en las artes del bordado culto o erudito y los aplicados en el bordado popular, influyendo en ello factores culturales y sociales que crean el entorno del artista.

Aún así, hemos comprobado que los temas religiosos en el bordado popular son utilizados mayoritariamente en las piezas rituales llamadas de *pasaje* o *tránsito*, destacándose el nacimiento, bautismo, comunión, matrimonio o boda, y muerte. El motivo de ello es que estos ritos han alcanzado un grado de sacralidad en el que subyacen creencias de rango superior y espiritual en concordancia con lo religioso, a la vez que estos actos rituales en sí adquieren un valor colectivo e incluso universal, que han de ser observados por toda la comunidad y que perviven como lazos de unidad e identidad de los individuos que conviven en un mismo entorno.

También hemos comprobado que la artista-bordadora confiere a muchos de los motivos-símbolo que representan poderes mágicos, a modo de amuletos como protección para el cuerpo, la familia o la vivienda. Para favorecer el trabajo o las cosechas o amparar la subsistencia misma, de la vida

y de la muerte, pero siempre utilizados como códigos abiertos a ser expresados en función de la motivación individual y psicológica de la artista que los interpreta.

II. 2. 2. - Grados de conocimiento del simbolismo iconográfico

En cuanto al grado de conocimiento de la artista-bordadora, es cierto que se requiere de una formación determinada para expresar el valor de los símbolos y su interpretación, comprobándose que los pueblos que mantienen por largo tiempo un nivel elemental de cultura y tecnología han tenido problemas para sustituir el pensamiento simbólico por otro más racional.

En el arte popular la mujer ha sustituido con la imaginación la falta de conocimientos sistematizados hasta tal punto, que los propios materiales empleados: la lana, el lino, la seda, han sido investidos desde antiguo de valores y poderes⁵⁶, ya que para el hombre campesino toda materia sacada de la madre tierra es sagrada, siendo elementos esenciales e inseparables en su vida, y desde antiguo además, toda materia ha estado cargada de elementos simbólicos y propiedades físicas consideradas inseparables de la vida en el mundo rural. Todos los símbolos que ha recogido la artista-bordadora labrándolos en sus dechados, piezas de ajuar, indumentaria, etc., no están reunidos por casualidad, pues constituyen un código de gran parte de sus creencias, de los deseos compartidos con sus antepasados, o de vivencias propias de su vida espiritual⁵⁷.

En cuanto al grado de interpretación y su conocimiento simbólico, es difícil calcular si los utilizaba penetrando en su significado. Se ha negado que la mujer del medio rural utilizara los temas ornamentales iconográficos en razón de su simbolismo, afirmándose que cuando estos aparecen en las labores femeninas son solamente reproducciones tomadas de otras artes, e incluso que los representa para sustituir la realidad, por no entender de abstracciones no llegando a captar el mensaje de tales símbolos e ideogramas.

⁵⁶ Así por ejemplo en Atenas el trabajo de la lana tenía un gran valor simbólico. El nacimiento de una hija se celebraba colgando una hebra de lana en la puerta principal de la casa; de acuerdo con uno de los mitos del origen autóctono, los atenienses descendían de una pieza de lana que, fertilizada por Hefesto, se dejó caer sobre la tierra del Ática., dando origen a Erictonio, en cuyo nombre resuenan a la par lana (*érion*) y la tierra (*Khthōn*). Osborne, Robin. *La Grecia Clásica*. Crítica, Barcelona, 2002, pág. 165. La Biblia hace referencia al *lino fino* limpio y resplandeciente; porque el lino fino son las acciones justas de los santos (Ap. 19, 8). La seda en China tuvo siempre un carácter cósmico y telúrico, pero al llegar a occidente, además de por su valor económico, implicaría un cierto carácter romántico como mercancía exótica, pero ante todo se convertiría en símbolo de poder y lujo, cuya sola posesión aumentaba la fama y el prestigio de su dueño. GARCÍA-ORMAECHEA (2003).

⁵⁷ GONZÁLEZ MENA (1994), pág. 157.

Podríamos decir que no importa tanto que la bordadora haya calado en el justo mensaje del significado de dichos símbolos, como les sucede al resto de artistas más eruditos ya que, para alcanzar la verdadera interpretación de los símbolos y trascender su carácter oculto y esotérico se precisa de un conocimiento intelectual sobre el particular que no siempre se posee de forma completa. Aún así, la mujer ha tomado actitudes positivas hacia la iconografía simbólica, conservándolos por su valor ancestral e intuyendo su sentido esencial y confiriéndole en su identidad un significado que por sí mismo la trasciende.

- Utilizando los símbolos con conocimiento de significado. La artista-bordadora conoce el simbolismo de muchas imágenes, representándolas en piezas o prendas cuya función se relaciona, de alguna forma con el significado de aquella. El repertorio de los “motivos” los toma tanto de lo religioso, como de lo pagano. Así, aparece el cordero no solo como animal, sino simbolizando la figura del *Agnus Dei* (Cordero de Dios) como idea de Cristo Redentor. Igualmente aparecen imágenes religiosas en paños rituales funerarios relacionadas con escenas de la Pasión y Muerte de Cristo y otros muchos símbolos propios de la cultura cristiana. Otro motivo característico que guarda todo su sentido simbólico sería entre otros, el ejemplo del perro, con significado claro de fidelidad y que la artista bordadora lo representa frecuentemente en los frontales de la cama novial.

Pero, tenemos que señalar que llevada de la intención de embellecer y decorar estas piezas, junto a las imágenes que conservan un significado a fin a la función de las piezas, acumulan otras que aparentemente no tienen relación con la función de la misma o si la tienen, quedan demasiado ocultas.

De similar modo, puede aparecer el sarmiento, símbolo de la fertilidad, decorando ruedos de sayas femeninas, o la llave atravesando un corazón, como símbolo de protección del amor y la morada. Incluso, elementos combinados *paganos/cristianos*, el pelícano que representa el amor maternal, y/o la Eucaristía⁵⁸. Pero, llevada de la intención de embellecer las piezas, junto a las imágenes con significado afín a su intención, acumulan otras que aparentemente no tienen relación con la función, o quizás quedan demasiado ocultas.

⁵⁸ Legendarias convicciones con el pretexto de que el pelicano alimentaba a sus polluelos, en caso de necesidad, infiriéndose con el pico una herida en la pechuga para que puedan beber su sangre y sobrevivir, dio base a que la iconografía cristiana lo considera símbolo de Cristo. Símbolo de naturaleza húmeda, que según la física antigua, desaparece por el efecto solar renace en invierno, el pelícano se toma como figura del sacrificio de Cristo y de resurrección, así como de la de Lázaro. CHEVALIER (2007), pág. 810.



*Fig. 10. “Labores en Lagartera”
Fotografía Ortiz Echagüe,
Lagartera, aprox. 1930*

- **Conservación de los símbolos sin conocer su significado.** Aunque la mujer bordadora no siempre ha conocido el mensaje de las imágenes, si ha tenido conciencia de que algunas de ellas contenían valores superiores que estaban por encima de su simple forma ornamental o artística. La mujer que tiende por su peculiar psicología a la conservación, ha perpetuado muchas imágenes porque intuía que su grafismo encerraba algún misterio o significado incomprensible. Por ello los disponía en lugares preferentes o privilegiados de las piezas, especialmente los de origen oriental o hispano-musulmán y los de valor ritual y religioso.

La memoria individual se apoya sobre la memoria colectiva y ésta, en el arte del bordado, se apoya en los **dechados**, libros de memoria de símbolos del bordado. Esto conlleva, que al estudiar la iconografía del bordado, nos encontremos con dificultades para la interpretación o lectura de los valores convencionales u ocultos que puedan guardar ciertas figuras, ya que, la bordadora, aun desconociendo su simbología, los utilizaba y disponía de una forma especial, no solo porque admirase su forma estética.



*Fig. 11. Dechado (detalle).
Águila bicéfala y otros elementos simbólicos
Centro de Documentación y Museo Textil.
Tarrasa (Barcelona)*

- Utilización de los símbolos alternando su significado y forma.

Las alteraciones se deben a varias causas, principalmente al hecho de que la semejanza de un motivo o atributo no comporta siempre la misma significación simbólica variando a merced de los cambios sociales, culturales e históricos. La emigración de los pueblos, las relaciones políticas, la evolución económica, la moda, la difusión de los motivos, etc., han influido en el repertorio de imágenes y símbolos del bordado popular.

Estos mecanismos y la afloración de nuevos sentimientos, simples torpezas o apreciaciones estéticas, hacen que los símbolos culturales adquieran en el espíritu de la artista matices individuales, variándose a medida que se van transmitiendo por yuxtaposición o acumulación inadecuada de significaciones, anulando, ocultando y oscureciendo su significado simbólico original. A veces, las imágenes se reproducen con pérdida de algunas de sus partes o son sustituidas por otras formas, lo que demuestra su evolución constante, pero dificultan su análisis y las leyes que rigen estos cambios.

II. 2. 3. - Fuentes de procedencia de los temas iconográficos

Podemos considerar que las fuentes de los temas ornamentales utilizados en el arte del bordado son principalmente:

- **El universo y la naturaleza:** son los temas más importantes y de mayor abundancia a los que recurre la artista bordadora. Su capacidad de observación del medio geográfico, de la vegetación y los animales son los que le permiten conocer su evolución natural que luego sintetiza en imágenes y formas, bien en solitario –animales, flores, frutos- o en composiciones armoniosas. Sorprende comprobar como tiene presentes factores estéticos y estilísticos, utilizando fórmulas propias en las que aún desconociendo las leyes científicas logra de forma intuitiva y con sencillos cálculos composiciones rítmicas, armónicas, espaciales y cromáticas de una admirable belleza plástica, simbólica y ornamental.

- **Las creencias y los sentimientos:** Las creencias religiosas, sus ritos, historias y leyendas le proporcionan un rico repertorio iconológico de imágenes surgidas de los sermones, pláticas y oficios religiosos del templo en los que participa el pueblo. Los sentimientos de la artista son de gran importancia y fecundidad en su obra creativa. Al contrario de lo que pudiera pensarse debido a la escasa cultura recibida por la mujer en tiempos pasados, las imágenes de significado sentimental no han caído en sentimentalismo. Pasando por el tamiz de la inteligencia han sido relacionadas incluso con imágenes mitológicas y religiosas. Estas imágenes del sentimiento suelen aparecer en prendas de ajuar ritual, a través de las cuales expresa sus vivencias, sus deseos, sus intenciones y sus afectos, con motivos relacionados con el amor, la aflicción, la esperanza, la fe, etc.

- **El arte, la cultura y la sociedad,** el conjunto de verdades conocidas y expresadas a través el arte, han sido también una fuente importante, pues aunque las artes decorativas son independientes en cuanto a la técnica y los materiales manufacturados, no cabe duda de que han recibido modelos e imágenes procedentes de otros sectores del arte. Hay que destacar la doble influencia que han tenido la ornamentación entre las artes textiles y algunos estilos, - gótico, plateresco, barroco-. La artista-bordadora ha contribuido intensamente en la conservación de temas y motivos ornamentales de las primeras épocas de la civilización mediterránea e hispana que incluso se han perdido en otras manifestaciones artísticas.

Del campo de lo social, la mujer bordadora utiliza temas elevados a categoría de símbolos, signos y prototipos que representan hechos y situaciones de la vida del hombre en sus diferentes categorías sociales: campesinos, caballeros, nobles o soldados, expresando fuerza, amor, caballerosidad, pericia, etc. Suelen aparecer, entre otros muchos, los temas de la dama y el caballero, el halconero, temas heráldicos, amorosos y de caza.

- **La capacidad creadora** ha sido una fuente de rico caudal para la producción de motivos e imágenes. La mujer del medio rural, al igual que el hombre primitivo, se relaciona con la naturaleza de forma global, pero por la observación repetida deduce ciertas relaciones o partes del todo que dignifica dentro de su mente. Esta actitud observadora es la base de distintas analogías simbólicas que no son meras formas artificiales o convencionales, sino una serie de resultantes que le han permitido expresar cualidades de las cosas y los hechos y que en algunos casos, han sido elevadas a símbolos.

En resumen, se puede decir que en los bordados y las artes textiles en general los factores de la creatividad son:

La productividad de los modelos ha sido continua, complementándose e incorporando nuevos motivos y símbolos durante todos los siglos hasta su decadencia en el siglo XIX, por causas ajenas a su propia evolución debido, en su mayor parte, al cambio de las costumbres locales, la industrialización y la incorporación de la mujer al trabajo.

La variedad y originalidad, avalada por una densa recopilación de diversos motivos ornamentales transmitidos, conservados y asimilados en los bordados, así como las diversas formas de interpretar un mismo modelo o imagen cambiando el colorido, las proporciones o el lugar. Quedando demostrada así la capacidad de asociación, combinación compositiva y originalidad, que tiene la mujer en su variedad de recreaciones.

Las vías de llegada de los temas iconográficos han sido principalmente dos: *el préstamo y el intercambio*. Desde antiguo las comunicaciones de los pueblos, las migraciones o difusiones culturales han permitido el paso de elementos decorativos cuando ya han alcanzado valor simbólico. Con esto se corre el riesgo de ser utilizados e interpretados con otra identidad, siendo incorporados al repertorio autóctono, donde con el tiempo tomarán carta de naturaleza.

Los motivos y las razones por lo que se han seleccionado ciertos elementos transformándolos en símbolos han sido principalmente la admiración por la belleza y la sorpresa de poder crear imágenes simbólicas de sus propias creencias exaltando sus emociones y sentimientos ante las distintas realidades personales y compartidas con los demás.

Bordar es dar mensajes, recibirlos, adecuar todo un mundo fantástico individual y simbólico a una realidad sociológica. Es una forma de vida, es el resultado mímico de una acción, es una forma de ser y una vocación. El bordado es perpetuar la tradición, renombrar tus orígenes y funciones es un

documento histórico visual y sensitivo que guarda celosamente la identidad de un pueblo.



*Fig. 12. Niña bordando en el portal
Fotografía Inge Morath.
Navalcán (Toledo) 1955.*

III. EL DECHADO

III. El Dechado.

III. 1. Denominación, origen y evolución

Según la Real Academia Española, dechado es: “*ejemplar, muestra que se tiene presente para imitar*”, “*labor que las niñas ejecutan en lienzo para aprender, imitando las diferentes muestras*”. En el arte del bordado, un dechado es un conjunto de muestras reunidas no solamente para ser imitadas, sino que es el “libro de arte” por excelencia del bordado popular en que se reúnen los modelos más importantes. La denominación de *ejemplar* se justifica porque las cenefas y motivos que figuran en un dechado son las más significativas, es decir, las que sirven o merecen ser ejemplo por estimarse como las más originales, ejemplo de un estilo, época, área o escuela.

La definición más antigua es la que da Covarrubias en su Tesoro de la Lengua⁵⁹ que dice: “*Dechado, el ejemplar, de donde la labrandería faca alguna labor, y por traslación dezimos fer dechado de virtud el que dá buen exemplo a los demás, y ocasión para que lo imiten. Dixo fe de la palabra dictatus, porque el que copia de escritos de otros, lo va dictando, otro te lo dicta, y lo que este traslada se llama copia, y el libro, o escritura de donde lo faca exemplar; y exemplar, y dechado vienen a significar vna cosa*”.

Etimológicamente, la palabra dechado, deriva del latín dictātum, precepto, enseñanza y éste del verbo *dictāre*, dictar; significando “texto dictado por un maestro a sus alumnos”, siendo el “dechado escolar” una especie de “texto dictado” por la profesora a sus alumnas, las cuales van recogiendo los diferentes modelos de bordado como si fuese el dictado de un texto hablado. El dechado como obra completa y rango artístico dentro de las artes textiles, es el llamado “dechado magistral”, siendo una síntesis, un arquetipo, una reunión de temas artísticos iconográficos y simbólicos.

Con anterioridad a la definición que hace Covarrubias, se recoge la voz de *echandillo* en la obra del Arcipreste de Talavera de El Corbacho o reprobación de Amor Mundano escrito en 1438, donde se refiere: “*E después bía allora, filar la rueca en el torno, fazer alvaneguillas, echadillos, cruzadillos, sudarios, bolsillas..*”⁶⁰. Según el diccionario crítico de Corominas⁶¹, la voz *echandillo* es una alteración del diminutivo de dechado, uti

⁵⁹ COVARRUBIAS OROZCO (1995).

⁶⁰ MARTÍNEZ DE TOLEDO (1987). pág. 185.

⁶¹ COROMINAS Y VIGNEAUX (1980).

lizado como una variante de la originaria. En cuanto a la naturaleza del dechado como objeto artístico dentro del arte textil, podemos decir que un dechado es una síntesis, reunión o codificación de temas artísticos, iconográficos y simbólicos, seleccionados por la mujer bordadora a partir de un amplio repertorio.

Parte de estos dechados llegaron a los medios artísticos por vía de préstamo, otros fueron producto de intercambio, una tercera parte se debe a la invención de la mujer, reunidos por apreciaciones sentimentales o personales. También se comprueba que algunos proceden del mundo clásico o del arte culto, siendo un muestrario de cenefas, orlas, motivos simbólicos cristianos y paganos, objetos reales, etcétera; recopilándose trabajos de los distintos puntos técnicos con distintas combinaciones de color. Todos los motivos, propios o ajenos se han conservado gracias a la denominada *memoria colectiva*, recogiendo cenefas y elementos simbólicos de un determinado orden que se respeta en los dechados más antiguos. Orden que es muy variable en aquéllos que se han hecho posteriormente y que han tomado cenefas y motivos de los primeros.

Los dechados son verdaderos códigos con un valor histórico tan importante como cualquier documento escrito, son verdaderos “libros de memorias”, pues a través de ellos han pervivido formas decorativas de civilizaciones antiguas, pasando por los diferentes estilos artísticos, hasta llegar a las formas dieciochescas, habiéndose incorporado muy pocas de estilo neoclásico y modernista. El dechado es un elemento popular y cortesano, así como un instrumento profesional. En la Corte y en las ciudades el dechado no fue sustituido por los libros, sino que coexistió con ellos no siendo hasta la segunda mitad del siglo XVI cuando se publicaron los primeros libros que recogían muestras de bordados recopilados en varios países europeos, muchos de estos en diversos lugares de España, apareciendo selecciones de temas de clara influencia hispanomusulmana⁶².

No se conocen publicaciones españolas de esta época y en cuanto a las publicaciones extranjeras, el libro más antiguo que se conoce se editó en Zwickau (Alemania) en 1524, titulado *Ein New Modelbuch* de Johannes Shönsperger⁶³. En los pueblos y aldeas, por dificultades en la comunicación, la poca difusión de la cultura, la publicación de tiradas pequeñas y la

⁶² No se conservan libros españoles publicados en estas fechas. En un manuscrito de la Biblioteca Nacional (Sección de Manuscritos, Q. 39) se citan libros que pertenecieron a Felipe II, que en marzo de 1574 se encontraban en poder de Serojas. Uno de ellos escrito en lengua tedesca, se denomina *Labores de mujeres*. GONZALEZ MENA (1994) pág. 115.

⁶³ STANILAND (2000), pág. 64.

carestía de los primeros libros de labores, siguieron conservando el dechado como medio para la realización de labores ornamentales de orden textil. La relación que existe entre los dechados, como libros y objetos artísticos del bordado, con los libros impresos es obvia. El dechado ha sido la base del libro, el cual no ha podido superar las cualidades plásticas, docentes, ornamentales y simbólicas, que ha venido desempeñando el dechado. El dechado presenta en su totalidad el contenido de una sola mirada, seleccionando aquella cenefa o motivo más conveniente en cada momento. La técnica se puede ver clara e inteligible, además de la materia, el color y el significado en conjunto de todos sus elementos. Así podemos afirmar que el dechado es un autentico libro del bordado, siendo los publicados copias de sus modelos.

En cuanto al origen del dechado, es difícil averiguar el momento en que surgió como compendiador de modelos. Es la capacidad de la mujer, basándose en datos de relación, asociación y subordinación, la que ha permitido clasificar y reunir motivos, cenefas, símbolos y alegorías en razón de su parentesco estilístico, significado, procedencia y función. De los dechados no hay demasiadas referencias históricas, no conociéndose datos con anterioridad al siglo XV, aunque es de suponer que existieron desde que el bordado tuvo su origen, pues desde siempre artistas y artesanos han tenido en calidad de muestrario, un acopio de modelos que les sirviera de inspiración para sus composiciones y obras.

No se conservan dechados ni piezas directas de tiempos antiguos ni de la Edad Media. Los escasos datos existentes provienen de los inventarios reales, en que los escribanos anotaban y registraban todas las pertenencias, por insignificantes que parecieran. Así aparece en el inventario de bienes y efectos de Doña Juana la Loca (Fig. 13), fechado en 1509, donde se reseñan: «*Dos dechados el vno de seda y el otro de oro...vna muestra de vna lauor deshilada...vn dechado de red de seda morada de lauor de letras...e de otras lauores*»⁶⁴, así se van reseñando hasta cincuenta, lo que atestigua que el bordado en España tenía gran importancia, dada la cantidad de las diversas formas decorativas que se citan en esta y otras fuentes documentales.

⁶⁴ Inventario de bienes de doña Juana la Loca. Año: 1509. Facsimil Colección Pedagógico Textil (U.C.M.)

conservan en los museos recogen temas de distintos estilos. Todos ellos están contrastados, al aparecer también en otras manifestaciones artísticas⁶⁵.

La época de mayor esplendor de los dechados se sitúa en los siglos XVI, XVII y XVIII. En el Renacimiento el dechado estuvo representado por magníficos ejemplares. Durante este siglo de progreso en el arte, la mujer intensifica su aportación en esta parcela artística, incluyendo temas medievales y heráldicos cuya iconografía adquiere un carácter simbólico. El esquema compositivo se reúne en cenefas en la periferia, y en el centro aparecen toda una gama de imágenes correspondientes a ideas religiosas, amorosas, sociales o pertenecientes al mundo del pensamiento y de los deseos. El método utilizado es narrativo con estilo secuencial, pero en la mayor parte de los casos, el método utilizado es el primitivo que reúne diversas imágenes y diseños, sin orden sistemático y sin relación de significado (Fig. 14).



*Fig. 14. Dechado. (s.: XVIII)
Motivos medievales y heráldicos.
Escuela de Navalcán (Toledo)
Colección Pedagógico Textil (U.C.M.)*

⁶⁵ Este hecho puede tomarse como prueba de que los dechados fueron hechos históricos muy antiguos. Examinando una muestra de dechado se comprueba que en ellos se producen cambios y movimientos estilísticos de todas las épocas. En inventarios del siglo XV se constata la existencia del dechado como medio de consulta, produciéndose en gran calidad y cantidad, si bien no es hasta el siglo XVII, cuando aparecen los primeros dechados registrados y catalogados. GONZÁLEZ MENA (1994), pág. 117.

Los dechados del siglo XVII presentan una estructura clásica y tradicional recogiendo modelos antiguos repetidos gracias a la tradición heredada de épocas pasadas. Como novedad, empieza a desarrollarse un lenguaje regionalista, tanto histórico como geográfico, que permite la clasificación por escuelas. Las cenefas dispuestas también en la periferia son de mayor escala en anchura y composición, pertenecientes a estilos clásicos y medievales, abundando las de estilo mudéjar, caracterizadas por su rigidez debido a los principios de macizamiento y la inclusión sucesiva de unos motivos en otros. Los motivos simbólicos son abundantes, ocupando el espacio principal, referidos al pensamiento y al sentimiento (Fig. 15). También se incluyen algunos de carácter mitológico, con transformaciones considerables.



*Fig. 15. Dechado. (s.: XVII)
Escuela castellana. Estilo segoviano
Paracuellos del Jarama. Madrid
Instituto Valencia de Don Juan. Madrid*

En el siglo XVIII los dechados registran dos corrientes: la primera, sigue repitiendo modelos antiguos de carácter religioso, dispuestos de forma simétrica o por parejas, bien afrontados o adosados. Se amplía el espacio

central de los símbolos, pero perdiendo sus caracteres simbólicos y representados con un sentido más realista (Fig.16). Las cenefas disminuyen en número y se copian las más fáciles, reservándose grandes espacios para leyendas y relatos, con letras minúsculas o principales y expresados con lenguaje local. Otras veces van dentro de cartelas limitadas por guirnaldas o dentro de arcos y columnas, a modo de tríptico.



*Fig. 16. Dechado Magistral (s.: XVIII)
Escuela castellana. Toledo
Colección Pedagógico Textil (U.C.M.)*

La segunda corriente se caracteriza por la gran transformación que sufre el espacio, tendiendo a obtener un cuadro ornamental; se reduce el número de muestras y motivos, y se pretende conseguir un efecto pictórico. De esta manera, desde principios del siglo XVIII se tiende a obtener un cuadro ornamental que compite con el cuadro de pintura, reduciéndose los motivos en número e intercalándose en el mismo espacio paisajes, escenas costumbristas, momentos galantes, así como temas bucólicos y de caza, con clara influencia de la pintura rococó. El dinamismo del barroco se manifies-

ta en el aumento de guirnaldas de expresión naturalista, mayor policromía y mejores efectos de matizado (Fig. 17).

En la última década de este siglo se repiten los cestillos llenos de fru-



tas ocupando el espacio central, al igual que arquitecturas campestres, parques y jardines, incluyéndose a la vez animales domésticos. Las características principales de los dechados de esta centuria, sería pues, el realismo, la captación del movimiento y el colorido matizado, tendiendo a imitar la degradación de los colores a modo de “pintura a la aguja”.

*Fig. 17. Dechado Alemán
Primer tercio s.: XVIII
Bridgeman Art Library.*

Mas tarde surge el tema único ocupando todo el espacio, como si fuera un cuadro, conexionándose con el dechado porque estos bordados conservan alguna cenefa en forma de guirnaldas, pero en realidad los temas concretos terminan sobreponiéndose a las viejas cenefas mudéjares y moriscas. En algunos, se observa que la disposición de los motivos recuerdan los bodegones de los pintores italianos y españoles, conservándose en otros, una gran influencia oriental.

Los dechados del siglo XIX expresan mayor modernidad, tanto en los materiales como en las tinturas de sus bordaduras, así como, en el orden estilístico, existiendo tres corrientes diferenciadoras:

La primera conserva cenefas de época anterior de estilo renaciente o dieciochesco, manteniendo en las zonas más amplias, las de estilo mudéjar o morisco (Fig. 18).



*Fig. 18. Dechado (s.: XIX)
Escuela de Lagartera. Toledo
Colección Pedagógico Textil (U.C.M.)*

La segunda, se caracteriza por la ocupación del espacio central por un gran tema figurado o paisajístico, o sustituido por varios diseños o figuras de gran tamaño. Otras veces el espacio central se ocupa con dos o tres pequeños cuadros paisajísticos de carácter narrativo, representando la vida bucólica y campestre, bien relacionados entre sí o constituyendo significaciones independientes ligadas solamente por el ambiente común, el campo (Fig. 19).

Los motivos u objetos se apoyan en el suelo, trazado por una simple línea o acompañada por ligeros elementos propios de esta dimensión; en los más antiguos, los objetos quedaban suspendidos en el aire, siendo un dato más de la falta de capacidad o interés para representar la perspectiva.

Algunos dechados apenas llevan cenefas y, en cambio llevan cenefas sueltas. En los dechados de esta corriente, adquiere gran importancia la **leyenda**, que puede ir en el interior o el exterior, ocupando bastante espacio y en letras mayúsculas, habitualmente suelen llevar el letrero de «Lo izo...», «...siendo discípula de...», y el año en que se ejecuta o acaba, señalando así la importancia que tiene el hecho de culminar una obra. Se da más impor-

tancia a la **firma** que al contenido, por lo que ésta se borda la primera, quedando el resto del espacio para las cenefas y otros motivos; en algunos casos se coloca de forma tan dispersa que las letras van muy separadas, sacrificándose el número de los contenidos en función de la titularidad. En otras leyendas se da importancia al aspecto técnico, factor fundamental en la consecución de una buena obra de arte.



*Fig. 19. Dechado (s.: XIX)
Escuela andaluza
Colección Pedagógico Textil (U.C.M.)*

En los dechados la práctica de las leyendas se hace por ser considerados, como ya hemos mencionado, libros escritos o dibujos a la aguja. En el siglo XIX, cuando el dechado forma parte del programa escolar, se hace necesario el hecho de llevar el nombre de la autora, es decir signados o «firmados» con el nombre de la persona que lo había realizado (Fig. 20). El nombre puede aparecer en algunas ocasiones, a una sola letra en mayúscula, seguida de un punto, respondiendo, sin duda, a la inicial del nombre, otras veces son dos mayúsculas, separadas también por un punto, haciendo referencia al nombre y al primer apellido; también hay algunos que se firman con tres letras, nombre y dos apellidos. Muchos dechados llevan nombre completo con uno y dos apellidos, hallándose en algunos casos incompletos, por falta de espacio al no haber calculado bien previamente. En los dechados escolares llega incluso a aparecer el nombre del colegio o entidad educadora en que se hace, la ciudad en la que está enclavado dicho colegio

o escuela, la edad de la autora, nombre de los padres, leyendas y dedicatorias cortas.



*Fig. 20. Dechado (s.: XIX)
Escuela castellana. Madrid.
Colección Pedagógico Textil (U.C.M.)*

La tercera modalidad que surge en pleno siglo XIX es el llamado **dechado-marcador** (Fig. 21), **existiendo** al principio la tendencia a incluir algún abecedario, conservando el esquema tradicional en su composición y reservando mucho espacio para las cenefas. Más tarde se abandonan las cenefas de estilo medieval y renacentista para incluir otras de estilo moderno, además se van incluyendo abecedarios de letras muy variadas, en forma y tamaño.



*Fig. 21. Dechado-marcador (s.: XIX)
Escuela castellana (Segovia)
Colección Pedagógico Textil (U.C.M.)*

Finalmente se llega a la realización de los **marcadores**, dechados que solo contienen abecedarios y numeraciones. Son de fecha relativamente reciente (casi todos posteriores al año 1840). El nombre de **marcador**, proviene de la costumbre que surge en la segunda mitad del siglo XIX, que es cuando se comienza a marcar la ropa, sobre todo la ropa interior y la ropa de cama. De ellos irán desapareciendo las cenefas y motivos simbólicos; los tejidos son a veces más vulgares como el *cañamazo* y los puntos empleados prácticamente se reducen al de cruz y suelen ser simples sucesiones de distintos modelos de letras y números. Eran realizados por las niñas para aprender unas técnicas y desarrollar sus capacidades e iban realizados en cañamazo y otras telas; si bien, más que probar su habilidad, el principal objetivo es primero aprender y luego copiar, las letras aprendidas a labrar en el **dechado-marcador**⁶⁶.

⁶⁶ LEÓN-SOTELO 2010.



La decadencia del verdadero dechado llega cuando éste se convierte en mero recopilador de elementos utilitarios, convirtiéndose en codificador de letras y números. Esta nueva forma pasa a denominarse **marcador** o **abecedario** (Fig. 22).

*Fig. 22. Marcador-abecedario (s.: XIX)
Escuela castellana (León)
Colección Pedagógico Textil (U.C.M.)*

El dechado en el último cuarto del siglo XIX, decae, aún manteniendo vivo el estilo clásico, se trata de un dechado donde la selección de cenefas se hace de una forma irregular, mezclándose las de una cierta entidad artística y las más antiguas, pero se pierde su esquema propio y son simplificadas para su fácil reproducción.

Los dechados de esta época, recogen pocas cenefas en contraposición de un mayor número de abecedarios. Las formas de las letras es variada, sucediéndose mayúsculas y minúsculas, generalmente de estilo español y alemán. En el centro se incluyen algunas figuras aisladas, si nexo alguno; suelen ir acompañadas de elementos florales y largas leyendas con nombre y apellidos de la autora, el de la profesora que lo dirigió y el lugar en que se hizo.



No falta la numeración árabe, utilizada aisladamente o en la datación del dechado, raras veces la numeración romana. Algunos de estos dechados utilizan las técnicas del *petit point* y la *tapicería*⁶⁷, recogiendo temas del siglo XIX, aplicándose para ornamentar sillones y otros muebles de asiento.

A finales del siglo XIX, se introdujo como labor escolar el llamado **costurero**, realizándose hasta mediados del siglo XX.

Su principal función era pedagógica y sus características principales eran: tejido de lienzo de *batista* blanca, en forma rectangular muy alargada; costuras y modos de coser y puntos de adorno utilizados en la restauración, confección y ornamentación de las prendas de ajuar y uso personal, realizado en hebra blanca o colores muy claros (Fig. 23).

*Fig. 23. Costurero (s.: XIX)
Escuela castellana (León)
Colección Pedagógico Textil (U.C.M.)*

En el arte del bordado, hay que diferenciar la **muestra** del dechado. La **muestra** contiene un solo modelo de cenefa, motivo floral, animal o figura, mientras que el dechado representa un conjunto de modelos diversos. Algunas muestras reproducen modelos antiguos en su totalidad; otras presentan modelos antiguos con algunas variaciones, simplificando o por el contrario, ampliando y enriqueciendo. En ocasiones, lo que cambia es el color o la técnica, manteniéndose inalterable la ornamentación.

⁶⁷ *Petit point* (medio punto), punto formado por pequeñas puntadas iguales, colocadas en bandas sesgadas que toma dos hilos del tejido. González Mena, M^a. A. (1974), pág. 299. Bordado de *tapicería* o *tapicería de punto*, llamado así, porque se utiliza sobre el cañamazo imitando la tapicería, ejecutándolo sobre los cuadrados de éste con la técnica de hilos contados. También se utiliza la técnica de “tapicería dibujada”, cuando se borda sobre un dibujo delineado o impreso en el cañamazo. LABOULAYE (1857), pág. 137.

En el medio escolar, a partir de los años cuarenta se intensificó la realización de pequeñas muestras o costureros en sustitución de los grandes y complejos dechados, además de por un sentido de economía. Este tipo de muestras contienen un valioso y eficaz aspecto didáctico, ya que la técnica puede observarse mejor al no estar totalmente acabada.

Existe también la **muestra completa**, conteniendo una parte de la ornamentación suficiente para ser interpretada y aplicada en una composición. En ella, los motivos y figuras aparecen en su totalidad (Fig. 24).



*Fig. 24. Muestra completa (s.: XIX)
Escuela de Ávila
Colección Pedagógico Textil (U.C.M.)*

La **muestra-boceto** (Fig. 25), presenta sólo las partes mínimas, que luego se repiten, por ejemplo: las figuras, que se representan sobre un eje axial, aparecen solo en su mitad; las figuras que se constituyen en friso, llevan solo parte de los aspectos que luego se repiten en la banda.

Estas pequeñas muestras surgen por razones de ahorro en el esfuerzo, el tiempo y el material. Habitualmente están realizadas en un pequeño trozo de tejido y son objeto de frecuente intercambio entre las bordadoras.



*Fig. 25. Muestra-boceto
Escuela de Ávila (s.: XIX)
Colección Pedagógico Textil
(U.C.M.)*

III. 2. Forma y Tamaño. Material y color

Los dechados suelen tener forma cuadrangular o rectangular; siendo esta última en ocasiones, muy pronunciada. En el caso de ser cuadrados, oscilan entre 30 y 60 centímetros; en el segundo, las dimensiones suelen ser de 20 a 40 centímetros, respectivamente, llegando alcanzar en algunos casos hasta un metro u 80 centímetros de largo por 40 centímetros de ancho. La forma, el tamaño y la distribución de las muestras en el espacio, varían según la época y la región o escuela artística. Dada esta particularidad, en este trabajo nos centraremos en los dechados de la zona de Toledo.

La forma, el tamaño y el reparto de las muestras en el espacio, de los dechados también determinan la región o escuela artística a que pertenecen y pueden variar según las épocas. En la zona de Toledo son cuadrados o rectangulares bien proporcionados. En Cáceres hay dos modalidades, la de Montehermoso con dechados largos y estrechos, y la de Malpartida de Plasencia, donde suelen ser cuadrados compuestos por pequeños trozos rectangulares que se reúnen una vez bordados. Los dechados de Badajoz suelen ser alargados y en vertical, los más antiguos, y en forma rectangular los más modernos. Los de Ávila son de grandes proporciones, rectangulares y en vertical. Los de Segovia son pequeños y rectangulares. De similares características son los de Zamora y Sevilla. Los de Palencia y Soria son cuadrangulares. Los de Jaén presentan rectángulos muy acusados en vertical. Más moderados en sus proporciones son los de Valencia y Alicante, presentando muestras de la forma y el tamaño que exige el modelo⁶⁸.

⁶⁸ GONZÁLEZ MENA (1994), pág. 123-124.

En cuanto a los materiales, hay que tener en cuenta dos tipos: el soporte sobre el que se realiza la bordadura: el tejido; y el material operativo con que se ejecuta el bordado: la hebra. En los dechados, desde muy antiguo, el soporte más utilizado ha sido el tejido de *lino* y el material operativo de la bordadura se ha realizado con hebras de la misma calidad, aunque también se ha bordado con *lana*, *seda* y *algodón*, incluso en medios rurales se ha bordado con pajas de cereales troceadas y sujetas con hebras de otro material. Primordialmente, tanto en los dechados como en los bordados populares se ha venido utilizando el tejido de lino bien curado denominado *lienzo casero*⁶⁹ siendo también el más frecuente en los dechados toledanos. Otros tejidos utilizados en los dechados han sido el *pañolino*: tejido mixto de lino y lana; la *esterilla*: tejido de lino con mezcla de esparto o cáñamo; el *cañamazo*: tejido de cáñamo con mezcla de lino o algodón; la *arpillera*: tejido de estopa o de materiales de inferior calidad; el *panamá*: tejido de algodón de tramas pareadas.

El tejido y la hebra de la bordadura son importantes a la hora de esclarecer la datación de los dechados, dada la influencia de la tradición a repetir y reproducir motivos muy antiguos en la misma disposición o solución decorativa. No obstante hay que tener en cuenta, que un tejido burdo, denso o mal tramado no siempre es índice de antigüedad, pues puede deberse a otros factores como una mala selección de la fibra, un mal hilado o una mala factura de telar. También puede darse el caso que el tejido sea antiguo, pero la bordadura sea mas moderna, realizada por ejemplo con hebra de algodón mercerizado o que ambos sean de una época tardía, por esta razón en muchos casos hay que situar un dechado en épocas posteriores a las que pertenecen los motivos, ya que estos pueden pertenecer a tiempos históricos o culturales más antiguos.

La hebra de lino aparece en los dechados más antiguos y se ha utilizado para bordar sobre tejido del mismo material, prolongándose su utilización hasta el primer cuarto del siglo XIX, su utilización ha pervivido en los dechados castellanos de la zona de Toledo, sobre todo en los de Lagartera y Oropesa. Compatible con la hebra de hilo se utiliza en un mismo dechado la hebra de seda que también era obtenida en las zonas de Toledo, Extremadura y Levante, tiñéndose por procedimientos artesanales y obteniendo mejores calidades de tintado que el lino, al ser la seda una materia que acepta perfectamente la acción de los tintes.

⁶⁹ La utilización en los dechados del *lienzo casero* se debe a las cualidades de su naturaleza, consistencia, flexibilidad, ligamento, estabilidad de las fibras, conservación y persistencia por largo tiempo, su color marfileño, etc. GONZÁLEZ MENA (1994), pág. 124; SEGURA LACOMBA (1949). pág. 17-18.

El bordado de seda sobre lino es utilizado abundantemente durante la segunda mitad del siglo XVIII, pasando a utilizarse sobre arpillera y cañamazo en la segunda mitad del siglo XIX, y siendo a partir de principios del siglo XX, cuando también se utiliza la tela fresca⁷⁰ y la *arpillera* fina. La hebra de lana es menos aplicada en los dechados populares siendo utilizada en la interpretación de muestras con cenefas destinadas para *sayas* o *jubones*.

Desde mediados del siglo XIX el uso de la *lana* en su calidad de *estambre* se utiliza en los dechados con cenefas de puntos de tapicería. El uso de la hebra de algodón producida por mecanismos industriales es verdaderamente notable y su desarrollo se registra en los siglos XIX y XX, permitiéndonos distinguir de forma clara los dechados modernos de los más antiguos, aunque como hemos señalado anteriormente, en dechados modernos puedan aparecer modelos de épocas medievales acumulados por simple repetición.

El color es otro de los factores importantes que nos permiten clasificar los dechados, jugando un papel importante en la estructuración lineal de las cenefas tanto en los dechados antiguos y modernos; existiendo una clara separación entre las cenefas de cada época, no solo por su temática sino también por el color, siendo éste otro de los factores que permiten datar los modelos. Los dechados más modernos llevan hebras de colores más fuertes y ricos en contrastes que los dechados de tradición medieval.

Los dechados de cada escuela combinan sabiamente los colores de la naturaleza, siguiendo una misma gama sin desentonar. Así por ejemplo, en los dechados de Extremadura existe un cromatismo altamente contrastado de colores coral y verde combinados con oro integrando también colores amarillos azules, dando como resultado una elegante policromía. Segovia utiliza la bicromía de melado y azul. Y en Zamora se combinan los tonos tostados y sienas combinados con azules⁷¹.

Los colores poco saturados y con tonalidades desiguales, llamados *colores viejos* o *tonos viejos* (Fig. 26), son llamados así por alguno de los siguientes factores: por su antigüedad, debido al uso de recetas con distintas cantidades y proporciones de tinte y agua, al calcio o las sales de la composición, al tiempo de la operación, a la naturaleza del mordiente utili-

⁷⁰ *Tela fresca*, tejido de lino o algodón muy lustroso con las urdimbres y tramas muy regulares y dispersas para poder realizar labores.

⁷¹ GONZÁLEZ MENA (1994), pág. 125.

zado, etc.; es decir operaciones poco científicas, por lo que los colores resultan poco contrastados, incluso en una misma tintada la madeja de lino puede presentar distinta coloración de una zona a otra, creándose desigualdades de tonos de color en una misma labor.



*Fig. 26. Colores o “tonos viejos”
Dechado de Oropesa (fragmento)
Escuela castellana. s.: XVII:
Colección Pedagógico Textil. (U.C.M.)*

Los dechados de Toledo los veremos con más detalle en el capítulo correspondiente a estos, si bien cabe decir, que en los dechados magistrales y cortesanos de la ciudad de Toledo se utilizan armónicamente los llamados *tonos viejos*. Presentan especiales efectos las combinaciones de los colores azul, blanco y oro, suavemente matizados con verde y rojo; otra armonía más luminosa es la combinación de los colores coral, verde y oro. Por tanto, todos los factores que hemos ido exponiendo hay que tenerlos muy en cuenta, ya que ayudan al esclarecimiento de la datación de cada ejemplar.

IV. CLASIFICACIÓN DE LOS DECHADOS

IV. Clasificación de los dechados.

IV. 1. Criterio histórico-estilístico.

Los dechados como piezas artísticas e históricas para ser estudiadas e investigadas se pueden clasificar siguiendo diferentes criterios basados en diferentes aspectos: contenido o temas, técnicas, tamaños, épocas, funciones, estilística, etc.

Según cita en su obra Segura Lacomba⁷², los dechados se pueden clasificar en dos grandes secciones: dechados borradores o muestrarios y dechados magistrales. Cada una de ellas se subdivide en grupos con arreglo a la técnica y la clase de tela; y sobre todo para los magistrales, respecto a su antigüedad, unida a un estilo y forma general del dechado. Basándose en los mencionados criterios la autora hace la siguiente clasificación:

Dechados borradores o Muestrarios	Grupo A. Muestrario de bordados. Sin pretensiones artísticas: Lienzo casero. Sin letras ni fechas. Serie de puntos y cenefas.
	Grupo B. Muestrario de deshilados y bordados
Dechados magistrales	Grupo C. Sin letras ni fechas. Lienzo casero.
	Grupo D. Sin fecha. Un letrero que dice casi siempre “Lo hizo..., siendo discípula de...” Lienzo casero.
	Grupo E. Con fecha, sin abecedario. Lienzo casero
	Grupo F. Con abecedario. Motivos geométricos. Lienzo casero.
	Grupo G. Con abecedario. Motivos de influencia extranjera. Lienzo casero.
	Grupo H. Con abecedario. Cañamazo. Paisajes
	Grupo I. Reducido casi exclusivamente al abecedario. Cañamazo

Como vemos, Segura Lacomba diferencia entre dechado borrador o muestrario y dechado magistral, pues según ella desde que existieron bordadoras existieron dechados más o menos completos y perfectos, pero

⁷² SEGURA LACOMBA (1949). pág. 73.

siempre en calidad de muestras o ensayos, sin pretensiones de obras de arte, sino como elementos de guía de trabajo, libro borrador a los que la autora llama de “batalla”, pero además de estos, según ella: *hay el dechado como obra completa, en el que, dando una distribución a los trabajos de cierto rango artístico, se acumulan elementos múltiples del bordado para constituir la obra que podríamos llamar dechado magistral, verdadero libro de texto, de rango y categoría*⁷³

En cuanto a sistema de clasificación de los dechados, González Mena⁷⁴, hace un planteamiento más exhaustivo, en cuanto a los diferentes criterios a seguir en su estudio, afirmando que si nos basáramos en los distintos aspectos que los caracterizan: contenido o temas, técnicas, tamaños, épocas, funciones, estilísticas, etc., surgirían serias dificultades y lagunas insalvables. Así, por ejemplo, si tomamos como fundamento el contenido o los temas encontrados en los dechados más antiguos veremos que se recogen cenefas y símbolos de distintos estilos y significados, presentando diferentes soluciones decorativas pertenecientes a universos diferentes etc., no pudiéndose por lo tanto hacer una base homogénea de clasificación. La técnica como referencia tampoco es representativa para hacer una agrupación razonada de los dechados pues en algunos aparecen diversos procedimientos de bordado que le son comunes, pero en los más modernos se ha reducido el número de forma considerable, por tanto la técnica también presentaría lagunas considerables.

El tamaño de los dechados es un rasgo importante, pues a mayor tamaño y espacio habría mayor número de cenefas y motivos; sin embargo, este factor es transcendente a efectos posteriores y no daría a conocer la importancia de su contenido ni la calidad del mismo. Algo similar ocurre con los materiales empleados, bien sea el tejido o la hebra empleada en los bordados, pues los materiales suelen ser variados y distintos según la época histórica a la que pertenezcan. Si pretendemos tomar la época como modelo de clasificación nos encontraríamos también con problemas, pues muchas de las piezas no vienen datadas, en estos casos la fecha de ejecución hay que contenerla apoyándose en otros factores o indicios para identificarla con la mayor aproximación posible y menor grado de error.

Ante estos planteamientos y de acuerdo con González Mena pasaremos a tomar como base el factor artístico, en el sentido de la estilística de las piezas utilizando un criterio histórico-artístico, y en consecuencia agru-

⁷³ SEGURA LACOMBA (1949). Pág. 72.

⁷⁴ GONZÁLEZ MENA (1994), págs. 131-133.

pando los dechados por escuelas artísticas, como expondremos en los siguientes apartados.

Para agrupar, clasificar y catalogar los diferentes tipos de dechados utilizaremos el criterio histórico-estilístico. El dechado como objeto artístico pertenece a una estilística determinada, pudiéndose identificar con determinadas escuelas artísticas dentro del campo del bordado que estamos tratando. El criterio a seguir hay que fundamentarlo en determinados rasgos característicos y posibles variables, como pueden ser: la frecuencia de motivos propios de una zona geográfica-histórica determinada, materiales y técnicas empleadas, colorido, formas ornamentales antigua y modernas etc., siendo estos elementos los que nos permitirán datar un dechado y situarlo dentro de una determinada *escuela artística*. El dechado además de cumplir función documental de primer orden, es una codificación de muchos temas, motivos y elementos y cada escuela tiene sus propias preferencias, aunque haya elementos comunes entre ellas.

IV. 2. Escuelas artísticas.

Para clasificar y agrupar los dechados a efectos de catalogación, la denominación **escuela artística** resulta el factor más científico ya que los dechados de una zona geográfica concreta, que tienen identidad propia y modos diferenciados de vida social, presentan rasgos propios, diferenciándose de otras regiones. La historia, la tradición, los usos y costumbres, junto a las creencias y los sentimientos, determinan y justifican la pertenencia a una escuela común, presentando en sus dechados una homogeneidad visible de elementos; una misma tendencia decorativa y compositiva, constituyendo una síntesis e integración de formas artísticas, elementos técnicos y valores simbólicos como medios propios de expresión y comunicación. En las escuelas artísticas existen, a su vez, el mismo programa iconográfico y las mismas leyes de distribución en el espacio, siendo este muy diferente entre las distintas escuelas, así como el color de la hebra, como elementos fundamentales para definir cada escuela.

Dentro de una misma escuela no existen diferencias apreciables, sin embargo, en la escuela castellana, dada su extensión, si pueden apreciarse cambios importantes de unas provincias a otras. También pueden darse dechados con un estilo “interregional”, al confluir tendencias de dos o más provincias limítrofes; por tanto se puede afirmar que ninguna escuela ha realizado dechados de estilo puro y único, existiendo siempre una continua transmisión de modelos.

Existen dechados y muestras de casi todas las escuelas de bordado popular en España y de las diversas provincias que las constituyen, existiendo entre las más representativas: la castellana, la extremeña, la andaluza y la levantina.

La escuela castellana comprende ambas Castillas, que por su amplia extensión geográfica, los dechados, al igual que los bordados populares pertenecientes a esta escuela, se dividen en varias subescuelas, destacándose las de Toledo, Salamanca, Ávila, Zamora, León, Segovia, Madrid, Palencia y Soria.



*Fig. 27. Dechado de Ávila
Escuela castellana. s.: XVI
Museo Lázaro Galdiano (Madrid)*

Entre los dechados de la provincia de Toledo, existen varias corrientes: Toledo capital, Navalcán, Lagartera, Oropesa y pueblos limítrofes, existiendo entre ellos modelos comunes, pero también notables diferencias.

IV. 3. Los dechados toledanos.

Los dechados de Toledo capital, presentan cenefas y símbolos de carácter cortesano de estilo monumental, tanto estético como técnico, concibiendo el espacio como una totalidad orgánica, con la intención de mantener dos esferas bien diferenciadas: la puramente decorativa y la simbólica (Fig. 28).



Fig. 28. Dechado de la ciudad de Toledo (1785)
Escuela castellana. s.: XVIII
Colección Pedagógico Textil (U.C.M.)

La zona decorativa está dedicada a las cenefas o frisos en repetición, de línea geométrica, elementos figurados y simbólicos, constituyendo un conjunto compuesto. La disposición de las cenefas es cíclica y van rotando a los cuatro lados según el grado de importancia, regidas por una actitud intelectual, sobre normas determinadas por: el tipo de cenefa, su complejidad, anchura, etc. En los dechados más antiguos de estilo mudéjar hay una exagerada articulación de las cenefas debido al principio de *inclusión sucesiva*⁷⁵. En los ejemplares tardíos se simplifican las composiciones en orden a la totalidad del dechado, disminuyendo el número de las mismas, perdiendo su propia identidad; incluso, algunas quedan desvirtuadas en su propia esencia compositiva. El centro de estos dechados está dedicado a la es-

⁷⁵ Por regla general las cenefas van rotando rigurosamente a los cuatro lados, siendo más cortas a medida que se adentran al centro geométrico, pero en los dechados más antiguos, la cenefa no llega a cerrarse en sus cuatro lados con el mismo motivo, sino que cambia su ornamentación con un motivo diferente en cada uno de sus lados, a esta forma de composición se le denomina en bordado *inclusión sucesiva*.

fera de las creencias y sentimientos, tanto de valor histórico como simbólico, elegidos por la artista-bordadora según su grado de conocimiento e interpretación, del que ya hemos hablado en el capítulo dedicado a *Simbolismo y creatividad*, y otras veces situando las imágenes por su tamaño, o simplemente supeditadas al espacio dejado por las anteriores.

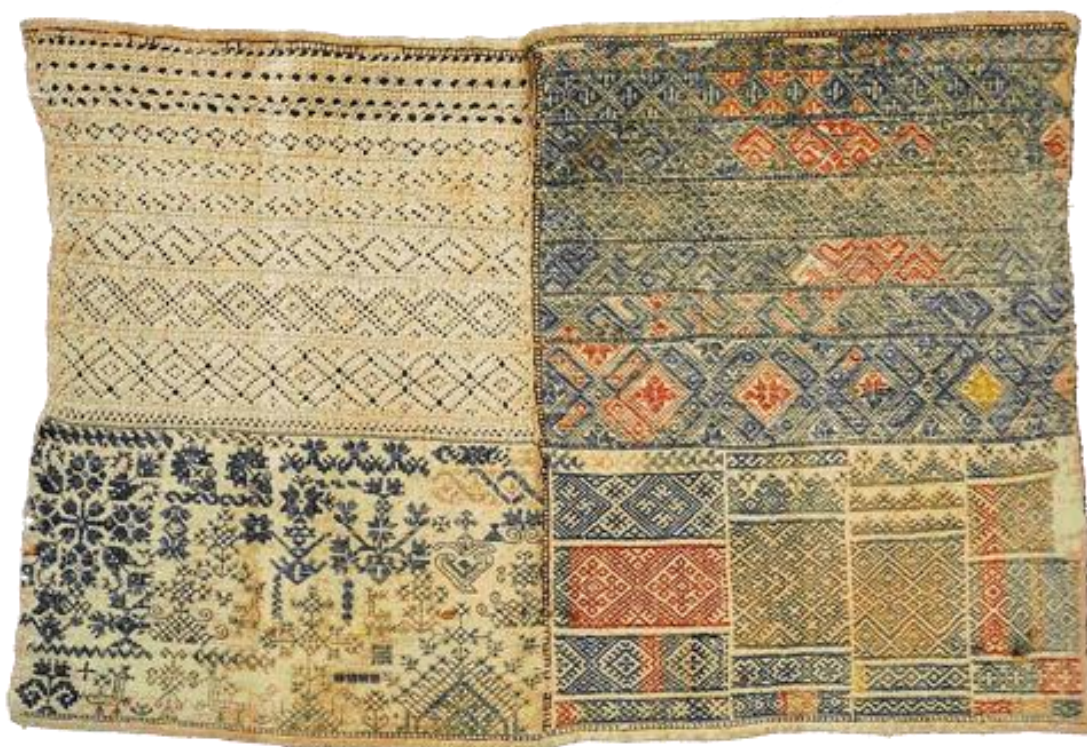
El color presenta una delicada graduación por el uso de los llamados *tonos viejos* con un cromatismo de delicados efectos, siendo las más armónicas la conseguida por colores azul, blanco y oro, matizadas con verde y rojo; otra armonía más luminosa es la combinación de coral, verde y rojo.

La fecha con que muchos de estos dechados vienen datados, sirve para clasificarlos y catalogarlos, obedeciendo a la época en que se realizó el dechado, pero en ningún caso corresponde a la época estilística de la ornamentación y modelos de su tiempo, pues estos son siempre de tradición más antigua, repetidos de forma continuada y copiados íntegramente, en la mayoría de los casos.

Los dechados de Navalcán, presentan notables diferencias y peculiares características con respecto al resto de España e incluso a otros países europeos. Son de forma rectangular muy acusada, de tamaño pequeño oscilando entre los 20 x 60 cm, y 10 x 25 cm.

El espacio va distribuido en dos o tres áreas divididas por unas líneas verticales, tomando la forma de libro abierto, díptico o tríptico, siendo la composición en dos partes la más habitual. En ambas zonas se disponen las cenefas en filas apretadas, constituyendo tantas columnas como divisiones generales existen.

Es posible que esta fórmula codificadora, de fácil lectura e interpretación inmediata, sea la más antigua, pues los motivos y técnicas de bordado son de los más antiguos que se han conservado. Las cenefas que aparecen en cada sector son variables en número y están realizadas en su mayor parte con *randas* realizadas con técnicas de *punto de nudo* propias de los encajes a la aguja y con abundantes frisos elaborados con el punto de tejidillo o *almorafán*, en soluciones decorativas de gran variedad, riqueza y belleza ilimitada (Fig. 29).



*Fig. 29. Dechado de Navalcán, s.: XVII
Escuela castellana
Colección Pedagógico Textil (U.C.M.)*

En los dechados navalqueños, suelen combinarse cenefas a punto de tejidillo, que son las más abundantes, con otras de estilo morisco a punto de pespunte; incorporándose a veces cenefas de estilo lagarterano y en menos cantidad de estilo oropesano.

Los dechados de Lagartera, son también rectangulares y divididos en dos o tres espacios como los navalqueños, aunque sus compartimentos no suelen tener las dimensiones igual de proporcionadas. Las cenefas lagarteranas son de diferentes anchuras y complejidad, apareciendo en un orden progresivo; motivos sueltos de inspiración vegetal o arbórea de diseño esquemático y simetría axial, siendo frecuentes el árbol de la vida o “*carrascos*”, apareciendo en los primeros las pajaritas afrontadas, coronadas y llevando en el pico formas estrelladas, que analizaremos detalladamente, más adelante. Una de las formas más frecuentes de la escuela lagarterana, son los típicos claveles (conocido como la “*plumilla*” o “*ramo de la plumilla*”) de tamaño proporcionado y línea realista. Los dechados más antiguos no van fechados, apareciendo datados y nominados posteriormente, algunos llevan el nombre de la autora (Fig. 30).



*Fig. 30. Dechado de Lagartera.
Escuela castellana. Segunda mitad siglo XVII
Colección Pedagógico Textil (U.C.M.)*

Los colores predominantes son el rojo, amarillo, color ladrillo y azul. El tejido empleado es el lienzo casero, introduciéndose en el siglo XIX la esterilla y el cañamazo; la hebra empleada es de lino y seda; el algodón comienza a emplearse a finales del XIX y principios del XX. También aparecen los llamados *princesos*, de forma triangular y estilo gótico, que partiendo de un núcleo central van ordenándose en ricas cresterías alternándose con floroncillos; el *medio escudo* (Fig. 31, 32) es de forma similar, ornamentación medieval que en la tradición lagarterana ha tomado entidad propia, representándose con talante gótico-mudéjar y cuando se representa “en espejo” da lugar a un cuadrado a modo de rombo o losange.



*Fig. 31. Princeso
Escuela de Lagartera (Toledo)
Instituto Valencia de Don Juan. Madrid*



*Fig. 32. Medio Escudo
Escuela de Lagartera (Toledo)
Colección particular*

Los dechados de Oropesa, son de similares características con los de Navalcán y Lagartera. El espacio es de forma rectangular y al igual que los navalqueños, suelen dividirse en dos sectores a modo de libro abierto, separadas las hojas por una cenefa vertical en el centro del espacio. Los más antiguos combinan deshilados y bordados, situándose los primeros a la izquierda y a la derecha las cenefas bordadas agrupadas en una gran columna. En los bordados oropesanos predominan las cenefas a *pespunte** bordándose solo el contorno de los motivos consiguiendo formas caligráficas y preciosistas de estilo plateresco que en el arte del bordado recibe el nombre de *morisco*. También aparecen cenefas de estilo macizado de gusto hispanomusulmán (Fig. 33).



*Fig. 33. Dechado de Oropesa
Escuela castellana. Segunda mitad siglo XVII
Colección Pedagógico Textil (U.C.M.)*

Los temas y cenefas de estilo gótico, mudéjares o renacientes son frecuentes en los dechados y bordados de Oropesa y pueblos limítrofes.

LAMINA I

Dechados



*1. Dechado
Escuela de Naval-
cán
(Toledo)
Colecc. Pedagógi-
co Textil. U.C.M*



*2. Dechado. Escuela de Navalcán (Toledo)
Museo de Artes Decorativas (Madrid)*



*3. Dechado.
Esc. de Navalcán (Toledo)
Colección particular*

LAMINA II



*1. Dechado
Escuela de Oropesa (Toledo)
Colección Pedagógico Textil. U.C.M.*



*2. Dechado
Escuela de Oropesa (Toledo)
Colección Pedagógico Textil. U.C.M.*

LAMINA III



*Fig. 1. Dechado
Escuela de Lagartera (Toledo)
Colección Pedagógico Textil. U.C.M.*



*2. Fig. 2. Dechado
Escuela de Lagartera
(Toledo)
Colección Pedagógico Tex-
til. U.C.M.*

V. EL BORDADO POPULAR TOLEDANO

V. El Bordado popular toledano.

V. 1. Escuelas artísticas. Clasificación:

Los bordados propios de la comarca toledana están circunscritos a los pueblos del extremo noroeste de la provincia, lindante con Ávila y Cáceres. Existen cuatro corrientes artísticas o escuelas bien definidas localizadas en los pueblos de Navalcán, Lagartera, Oropesa y Talavera.



*Fig. 34. Mapa Escuelas Artísticas
Bordado popular toledano*

Los bordados toledanos son diversos en estilos, siendo la comarca española que presenta mayor riqueza de técnicas. Por su activo comercio son los más conocidos y de mayor continuidad actualmente. Las labores caseras fueron las primeras manifestaciones de este “arte popular”, pero fue a partir del siglo XVI cuando llegó a su mayor auge y su producción se hizo más intensiva. Hoy en día, a pesar de haber experimentado múltiples variaciones, ha sabido mantener sus características más peculiares.

V. 1. 1. - Navalcán.

El bordado de Navalcán presenta una técnica de *entretelado* llamado popularmente “colchado” o “tejidillo”. La primera denominación responde al uso del mismo para la decoración de colchas y la segunda hace referencia al tipo de técnica. Es un bordado a “hilos contados”, consiste en pasar la hebra de arriba abajo y, saltando un hilo, haciendo bastas más o menos largas según lo indique el modelo a seguir. La ausencia de esquinas puede indicar de algún modo la antigüedad del bordado, puesto que para ejecutar las esquinas es preciso utilizar espejos para ajustar perfectamente el dibujo. El resultado de su ejecución es una labor primorosa y compacta ya que las pasadas van de hilo en hilo del tejido base.

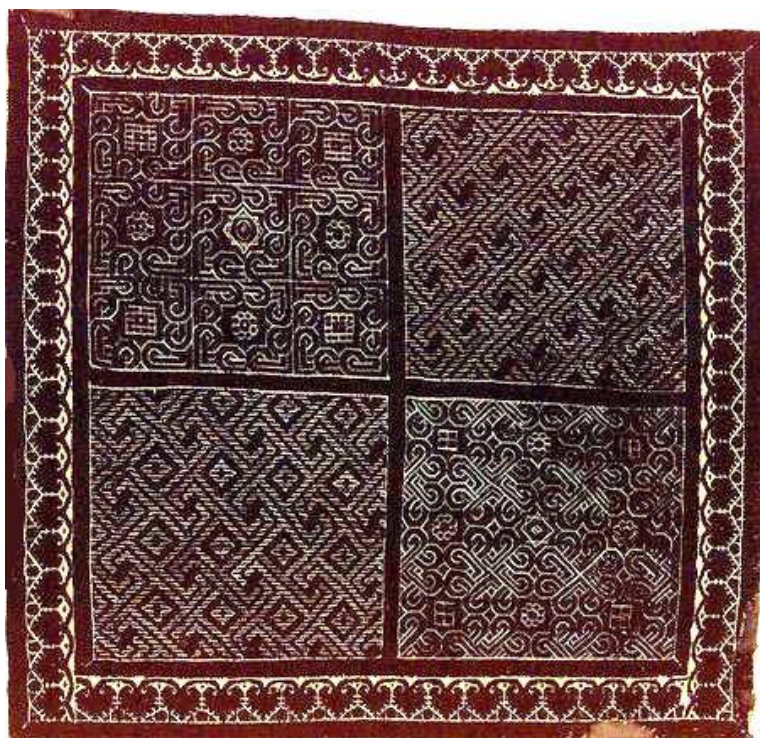
La técnica del *entretelado* es también llamada de *zurcido*. Se ejecuta por el revés siendo una técnica a dos caras. Este bordado hace que las franjas parezcan directamente tejidos de telar y probablemente, eso era lo que se pretendía: imitar los tejidos hechos en telar. De aquí surge la cuestión de que varios investigadores⁷⁶ hayan coincidido en relacionar esta técnica de *entretelado* con raíces orientales, especialmente con las empleadas en los tejidos coptos⁷⁷, si bien cabe aclarar, que en los tejidos coptos la técnica empleada en su ornamentación es tapicería de telar con los efectos decorativos conseguidos con la lanzadera volante⁷⁸ (Fig. 35). Esto es lo que ha podido llevar a confusión a la hora de relacionar la técnica del *entretelado* -tejidillo- con los tejidos coptos, al igual que su semejanza plástica y los diseños geométricos de su ornamentación; pero tenemos que insistir en que

⁷⁶ GONZÁLEZ MENA (1974), pág. 136; GONZÁLEZ MENA (1987), pág. 403; GARCÍA COLORADO (1989) pág. 302;

⁷⁷ La palabra copto, procede del griego Αἰγύπτιος *Aiguptios*, (Egipto) con el tiempo el término sufrió alteraciones, transformándose la palabra en *Egyptioi* o *Egyptoi*. Cuando Egipto fue conquistado por los árabes, estos denominaron al territorio y a sus habitantes con el término *Qbt* o *Qft*, lo que dio origen a la nueva palabra pronunciada copto, que designaba a los pobladores autóctonos del Valle del Nilo. Por tanto, fueron los coptos la población nativa egipcia, sirviendo el término para diferenciar a este pueblo milenario de los pobladores de origen griego, judío, romano, árabe y demás grupos que se establecieron en el territorio en diferentes épocas. A mediados del siglo VII, cuando Egipto fue conquistado por los musulmanes (641 d.C.), la mayoría de la población egipcia era cristiana, persistiendo únicamente algunos islotes aislados de paganismo y, por esa razón, los árabes identificaron a los coptos con los cristianos egipcios, adquiriendo el término un significado étnico-religioso. A partir de ese momento copto y cristiano de Egipto se convirtieron en sinónimos, sirviendo para diferenciar, hasta la actualidad, a esta minoría del resto de la población egipcia, de religión musulmana. RODRÍGUEZ PEINADO (1993a), págs. 3-4.

⁷⁸ En esta técnica de tapicería, la urdimbre, generalmente de lino, se recubre por completo y queda oculta por los hilos de lana de la trama, que pasan alternativamente por delante y por detrás de uno o más hilos de urdimbre formando una superficie muy densa. Dependiendo del grosor de los hilos de la urdimbre, cambiaba la textura del tejido, cuando los hilos eran delgados los resultados era más delicados, consiguiendo efectos de modelado. La lanzadera volante trabajaba por medio de saltos tanto en el sentido de la trama como en el de la urdimbre, expeliendo hilos que simulaban los efectos del bordado. RODRÍGUEZ PEINADO (1993a), pág. 152-157.

los tejidos coptos son realizados en telar y los bordados sean del tipo que sean, son realizados con aguja.



*Fig. 35. Tejido copto
Egipto (s.: IV-V)
Museo Textil de Tarrasa*

En cuanto a la similitud de las decoraciones geométricas antes mencionadas, tenemos que añadir que estos diseños no son privativos del arte textil copto, pues éstas ya fueron empleadas en todos los centros textiles de la Antigüedad Tardía.

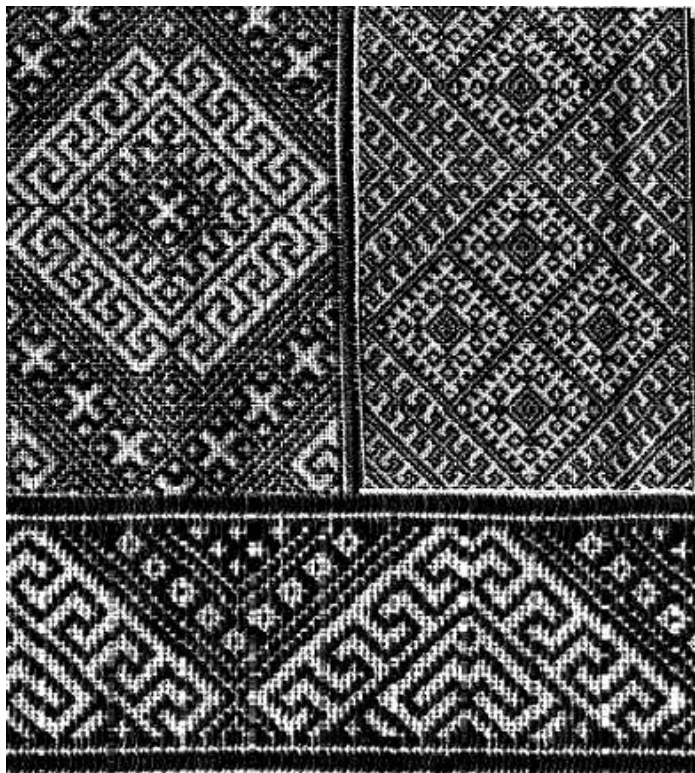
Podemos, afirmar según Pfister⁷⁹, que la decoración geométrica copta, como toda decoración ornamental provendría de Siria, debiendo sus esquemas compositivos a los mosaicos. Aún así, estos diseños son propios de toda la cuenca del mediterráneo y a España pudieron llegar a través del norte de África, Roma o Bizancio perdurando por sus valores decorativos, aunque con ciertas variaciones durante toda la Edad Media.

Profundizando en el tema, tenemos que añadir que la secuencia cronológica de los tejidos coptos se puede datar entre los siglos III al XII o XIII, siendo a partir del siglo VIII cuando denomina específicamente “arte de los coptos” hasta los siglos XII—XIII en que los caracteres diferenciadores de la estética copta son absorbidos por el Arte Musulmán dominante⁸⁰. Por lo que según la Dra. Rodríguez Peinado⁸¹, el bordado se utilizó

⁷⁹ PFISTER (1934), pag. 24.

⁸⁰ En este periodo los artesanos coptos trabajaban al servicio de los musulmanes a la vez que desarrollaban una actividad paralela para satisfacer sus propios deseos estéticos, de ahí la denominación de arte de los coptos y fue en esta faceta donde siguieron mostrando las peculiaridades propias de su mundo, hasta

con más continuidad a partir de la conquista musulmana y en la producción copta fueron más frecuentes en el último periodo, dudándose si fueron ejecutados por artesanos coptos que imitaran la técnica oriental, o artesanos orientales instalados en Egipto.



*Fig. 36. “Tejidillo”
Escuela de Navalcán
(Toledo)*

Los diseños geométricos navalqueños, van agrupados en bandas formando combinaciones reticuladas, siendo los motivos predominantes los meandros, el rombo, el cuadrado, el hexágono y el octógono, introduciendo alguna estilización floral y sobre todo elementos cruciformes de variada tipología, sobresaliendo la cruz griega y la esvástica. Estos elementos cruciformes se desarrollaron en todas las civilizaciones de la antigüedad y, no tienen porque tener un simbolismo cristiano, sino que siguen una continua evolución estilística, encontrándonos en ellos, desde elementos de tradición clásica, a los de influencia bizantina y a las decoraciones de origen sasánida y oriental.

Respecto al posible origen del bordado navalqueño de “*tejidillo*” o “*colchado*”, algunos autores opinan que pudo haber llegado a España antes que

que los rasgos de parentesco con el Arte Musulmán se hicieron más evidentes. Después del siglo XIII los coptos tuvieron que buscar sus modelos en otras artes cristianas—Bizancio y Armenia— transformándolas al unir las a la decoración de influencia islámica. RODRÍGUEZ PEINADO (1993a), pág. 153-178.

⁸¹ RODRÍGUEZ PEINADO (1993a).

los árabes, en este sentido, González Mena⁸² piensa que pudo ser a través del intercambio constante con el Mediterráneo, ya que en al-Andalus no ha quedado ningún vestigio de que se hubiera realizado. García Colorado sostiene que este bordado no tuvo que ser traído necesariamente por los árabes, sino que: «*Junto a ellos [los árabes]...vinieron a España sirios y egipcios que les habían ayudado en sus conquistas. Estas tres razas constituían la clase alta de la sociedad; los egipcios mismos pudieron ser los que trajeron el arte copto ya que eran muy fieles a sus tradiciones*»⁸³.

Estas hipótesis junto a las confusiones técnicas que hemos venido mencionando, son las que han mantenido la cuestión del posible origen copto de los bordados navalqueños, y en este sentido tenemos que aclarar, una vez más, que si bien, algunas piezas de indumentaria copta como las túnicas de entre los siglos IX y XIII iban ornamentadas con decoración en semillero bordada o tejida; los bordados no fueron muy abundantes en la producción copta hasta el último periodo. Técnicamente se aplicaron tanto al bordado libre, con puntos en los que las puntadas se adaptan al diseño decorativo, como el bordado de hilos contados, en el que los puntos y el diseño se adaptan a la estructura del tejido⁸⁴.

Como ya hemos visto y expuesto anteriormente, las similitudes y conexiones del bordado navalqueño realizados con la técnica del *entretejido* con los diseños empleados en los tejidos egipcios, son escasas, y además nos han llegado pocas piezas realizadas con la técnica propiamente del bordado. Lo que si hemos encontrado en el transcurso de esta investigación son varias piezas y fragmentos pertenecientes a textiles domésticos y restos de indumentaria procedentes ajuares funerarios procedentes de las excavaciones arqueológicas realizadas en Egipto a principios del siglo XIX y XX. Muchas de estas piezas fueron recopiladas posteriormente por coleccionistas e investigadores ingleses que los donaron a instituciones y museos en la década de los años treinta y cuarenta. En estas colecciones se conservan dechados y fragmentos de tejidos bordados con la técnica de zurcido –la misma que se emplea en el *tejidillo* o *colchado* navalqueño–, la mayoría son tejidos sobre algodón y bordados con hilos de seda policromada, así se

⁸² GONZÁLEZ MENA (1987), pág. 403; GONZÁLEZ MENA (1974), pág. 136.

⁸³ GARCÍA COLORADO (1989), pág. 302.

⁸⁴ RODRÍGUEZ PEINADO (1993a), págs. 162-163.

puede apreciar en una muestra del Museo Ashmolean en Oxford, procedente de Egipto clasificado en el periodo ayyubí⁸⁵, siglo XIII (Fig. 37).



*Fig. 37. Fragmento de dechado
Periodo Ayyubí (Egipto) s.: XIII
Museo Ashmolean, Oxford (Inglaterra)*

En ella podemos apreciar los diseños propios de esta técnica, así como los dibujos característicos empleados en partes de la indumentaria, como indica la ficha del catalogo. También vemos muestras de losanges para copiar, al igual que aparecen en los dechados de Navalcán; bandas diagonales con los motivos comunes de *eses*, *zetas* y formas en forma de V, son los mismos patrones que se utilizan en la parte inferior del cuello de algunas camisas; algunos de estos motivos aparecen también en túnicas y ropas de ajuar.

Según indica Marianne Ellis⁸⁶, tanto las técnicas, como los diseños de estos de bordados del periodo ayyubí y del periodo del sultanato mameluco de Egipto y Siria procedentes de los hallazgos de al-Fustat (restos arqueológicos de la parte vieja del Cairo) seguirán repitiéndose durante toda la época medieval islámica en Egipto, y tendrán una clara repercusión en

⁸⁵ La dinastía ayubí (1171-1250), linaje de sultanes de Siria y Egipto de origen kurdo. La dinastía se inicia con Saladino (Salah al-Din Yusuf), al ser proclamado sultán de Siria y Egipto y termina con el sultán Turan Shah, depuesto por la dinastía mameluca en 1250.

⁸⁶ ELLIS (2001), pág. 26.

los bordados de toda la cuenca del mediterráneo y en bordados europeos del siglo XVI.

Esto demostraría la influencia islámica de esta época en el bordado navalqueño; la técnica de entretejido o *zurcido* – del que deriva el tejidillo o colchado- al igual que muchos de los diseños que aparecen en bordados egipcios medievales son los mismos y de similares características que los que encontramos en ropas de ajuar, cuellos y puños de las camisas navalqueñas y en muchos de los casos han sido utilizados para la misma finalidad (Fig. 38).



*Fig. 38. Dechado-muestra.
Periodo Ayyubí.
Egipto. s.: XIII.
Museo Ashmolean, Oxford*

Estas similitudes tanto decorativas como en la técnica de ejecución entre los bordados egipcios de la Baja Edad Media y los bordados navalqueños se harán mucho más evidentes en los tejidos bordados del periodo del sultanato mameluco⁸⁷ de Egipto y Siria. Muestra de ello son muchas de las piezas de esta época que hemos encontrado en las colecciones inglesas, ejecutadas generalmente con la técnica del *zurcido*, imitando las técnicas propias de telar.

⁸⁷ El Sultanato mameluco de Egipto, se desarrolló entre 1250-1517. Los mamelucos egipcios eran esclavos guerreros provenientes del pueblo turco Kipchak o Cumano, y más tarde con poblaciones guerreras del Cáucaso, en su mayoría circasianos. Su igual procedencia, el uso por ellos de la misma lengua distinta de los territorios donde se instalaban, su misma condición militar, su reconocido prestigio en el arte de la guerra y la historia personal de cada uno, similar a sus compañeros, les hicieron convertirse en un poder en sí mismo que no tardó en formar su propio sultanato. Su papel fue crucial a la hora de proteger Siria (que reconquistaron), Egipto y Palestina del Imperio Mongol, así como de expulsar a los cruzados cristianos. Mantuvieron la custodia de las ciudades santas de La Meca y Medina y se instalaron en El Cairo. No persiguieron a las iglesias coptas ni a las comunidades judías, aunque fueron guardianes del Islam en el conjunto social. GALINDO AGUILAR 2004. pág. 307

Un buen ejemplo de esta técnica de entretejido o *zurcido*, donde se puede apreciar lo intrincado del dibujo y el funcionamiento de la puntada es el fragmento textil de volutas, palmetas y triángulos perteneciente al Museo Ashmolean (Fig. 39). Según consta en la ficha de su catalogo debió pertenecer a alguna prenda de indumentaria gastada y posteriormente utilizada para confeccionar un fajín⁸⁸. El fragmento esta ejecutado en seda de color azul oscuro y dobladillos en seda rosa, pudiéndose observar la característica a *doble cara*, propia de esta técnica de bordado.



Fig. 39. Fragmento textil
Técnica de zurcido a doble
cara. Periodo Mameluco
(Egipto)
Museo Ashmolean, Oxford
(Inglaterra)

Otra muestra sobresaliente que hemos encontrado de tejido bordado del periodo Mameluco es la procedente del Museo Fitzwiliam de Cambridge, ejecutada con técnica de *zurcido* muy plano y de rica textura, realizado sobre lino, con seda policromada. En ella se puede apreciar un amplio repertorio de motivos decorativos comunes tanto a los bordados de Navalcán como a otros bordados de la cuenca mediterránea. Vuelven a aparecer los elementos en forma de rombo, las *equis* y las *eses* entrelazadas similares también en muestras y bordados europeos de la Baja Edad Media (Fig. 40).

⁸⁸ ELLIS (2001). pág. 29.



Fig. 40. Dechado con motivos a la técnica de “zurcido” o “entretejido”

Periodo mameluco (Egipto) s.: XV

Colección del Museo Fitzwilliam, Cambridge (Inglaterra)

Por tanto, no es de extrañar que tanto la técnica como los diseños y esquemas geométricos se repitan en todo el Oriente Medio hasta donde llegó el sultanato mameluco, y se extendieran por todo el mediterráneo hasta llegar al norte de África, asimilados por beduinos y bereberes y así haber llegado hasta España por cualquiera de las dos vías de difusión del bordado, si bien coincidimos con González Mena en que este tipo de bordado tuvo su mayor apogeo a partir de las Cruzadas y que estas también sirvieran como vía introducción, aunque según afirma la autora el origen del tejidillo fuera más antiguo⁸⁹. En este sentido varios autores coinciden también en identificarlo con el punto de *almorafán* o *almoxafán*⁹⁰, apareciendo citado en in-

⁸⁹ GONZÁLEZ MENA (1974), pág. 139.

⁹⁰ Según el arabista y lexicógrafo D. Leopoldo de Eguilaz y Yanguas, en su obra *Glosario etimológico de las palabras españolas de origen oriental*. Granada, 1886. págs 211 y 236, dice para la palabra “almorafa” textualmente (lo mismo que “almalafa”): “...en la xarea del Albaicín ...auia treinta mil moros y más, todos con sus almorafas blancas que era cosa de admiración”. Crónica de los Reyes Católicos. G.72 de la Bib.Nac”. Para la palabra “almalafa” expresa: “lienzo o sábana de algodón, de lino, y seda que usaban las moriscas en lugar de manto y llevan hoy las mujeres de oriente”.

Tanto “almorafa”, como “almalafa” tienen la misma raíz etimológica (Del ár. clás. *milḥafah*: manto, cobertura, sobretodo), pero no tiene la misma raíz “almorafán”, ni tampoco “almoxafán” al sustituir la “r” por la “x”. Aún así, González Mena.: Op.cit., pág. 137, opina que: “...muy bien pudiera proceder la palabra almorafán de almorafa por una derivación libre y sin atender a reglas semánticas; en los siglos XI y XII se intensificó la sonoridad del final de las palabras en el castellano. La “n” al final de la

ventarios medievales. En los enterramientos del Monasterio de Las Huelgas (Burgos), se han encontrado tejidos y prendas decoradas con el punto de “*almorafán*” de notoria similitud con el “tejidillo” o “colchado navalqueño” también llamado “tejidillo real”.

El punto de *almorafán*, según descripciones dedicadas a prendas inventariadas hace alusión generalmente a prendas de uso interior, como son los camisones o camisas de hombre y mujer decorando las pecheras, escotes y mangas, al igual que el punto de “tejidillo”, repitiéndose en esta zona toledana con singular propiedad.

Este tipo de bordado también se utilizó durante la Edad Media para ornamentar piezas de ajuar doméstico y litúrgico, realizándose a menudo en los monasterios en los cuales había las llamadas “salas de labor”, talleres donde se hacían bellísimas labores. Así podemos observar que en las ilustraciones miniadas del Códice Rico de las Cantigas de Santa María, aparecen frontales y paños de altar donde se despliega una gran diversidad de diseños y técnicas, siendo algunos de ellos tejidos bordados con motivos cruciformes de gusto oriental (Fig. 41).

En estos paños prevalecen los diseños geométricos inscritos en bandas horizontales en una gama cromática en la que dominan el rojo y el azul, junto a verde, naranja y negro. Cruces, cruces en aspa, esvásticas y otras figuras se inscriben en cuadrados, rombos, losanges y composiciones en retícula. El repertorio decorativo, propio del bordado popular, se ha conservado casi inalterable hasta la actualidad⁹¹.

palabra da sonoridad y musicalidad. Es posible que este vocablo, -casi exclusivo de mujeres- fuera transformado caprichosamente refiriéndose al punto que llevaban en las almorafas para decorarlas...”.

⁹¹ RODRÍGUEZ PEINADO (2011), pág. 358.



*Fig.41. Cantigas de Santa María
Códice Rico, Ms. T.I.1
Real Biblioteca del Monasterio
de San Lorenzo del Escorial (Madrid)*

Dadas las influencias y conexiones que hemos venido observando, de las que ha podido derivar el origen del tejidillo de Navalcán, podemos afirmar que realmente se trata de unos de los bordados más antiguos de España de verdadera estirpe castellana. Antiguamente siempre se trabajaba sobre tejido de lino en forma de lienzo, siendo la hebra de lana muy fina y de un negro perfecto; mas modernamente se emplea el algodón mercerizado mezclado a veces con seda en pequeños porcentajes y se han ido introduciendo otros colores como el granate, el verde vegetal oscuro y el azul.

Se pueden considerar técnicas derivadas del “tejidillo”: el tejidillo real, el tejidillo villano, el pespunte en movimiento y el punto de perlas. Las vueltas quedan más separadas y dispersas guardando un ritmo igual al dejar el mismo número de hilos como cadencia de vuelta y vuelta.

El tejidillo villano es el mismo tejidillo real pero realizado de un modo más ralo y menos compacto. El tejidillo real se hace siguiendo la dirección de la urdimbre, en cambio el villano se hace siguiendo la dirección de las tramas.

El pespunte en movimiento, (Fig. 42) es un punto elemental de sencilla ejecución, siguiendo las volutas y meandros que indica el diseño. Aparece frecuentemente en los dechados navalqueños ocupando buena parte del espacio, junto con los dibujos propios del “colchado” o tejidillo real y otros de origen mudéjar. En la escuela toledana se denominan “grecas moriscas”, pero nada tienen que ver con el *bordado morisco* o “punto moruno” de Caleruela de Oropesa, que veremos más adelante.



*Fig. 42. El pespunte en movimiento (cenefas moriscas)
Dechado, detalle. Mediados del s.: XVII
Escuela de Navalcán (Toledo)
Colección Pedagógico Textil (U.C.M.)*

El *punto de perlas* tiene dos fases de realización. La primera va diseñando un motivo propio del tejidillo villano por medio de sencillas bastas; en la segunda fase se van montando sobre ellas nudos sucesivos. Cuanto más cercanas son las bastas, más cercanos, quedan los nudos, resultando una labor muy primorosa⁹². Suele aplicarse en la decoración de algunas gorgueras (Fig. 43).

⁹² GONZÁLEZ MENA (1974), pág. 142.



*Fig. 43. Gorguera bordada a “punto de perlas”, detalle
Escuela de Navalcán (Toledo), segunda mitad s.: XVI
Instituto Valencia de Don Juan (Madrid)*

Como ya hemos mencionado anteriormente, este tipo de labores se han utilizado habitualmente en la producción de ropa interior, adornando las pecheras, escotes, mangas de camisa y camisones, tanto de hombre como de mujer; goteras de cama manteles y sábanas.

Un uso muy específico del pueblo de Navalcán eran los paños de ofrenda, llamados en esta región *pañó de entrevelas*, que se usaban como paños mortuorios en los funerales para cubrir la mesa donde se ponían las velas para el difunto. (Fig. 44).



*Fig.44. Paño funeral o “de entrevelas”, detalle s.: XVII
Bordado de “tejidillo”. Escuela de Navalcán (Toledo)
Colección Pedagógico Textil (U.C.M.)*

Dentro de la zona castellana también encontramos que este estilo de bordado se ha extendido a las provincias de Segovia, Ávila y Zamora, pero con menor producción y simplificando los diseños con temas más sencillos y con menor pureza, utilizando materiales más toscos.

En estas provincias el empleo del “tejidillo” o colchado, se utiliza casi exclusivamente en ropas interiores decorando generalmente pecheras y puños de camisas⁹³. En la provincia de Segovia, este tipo de bordado se utiliza en la ornamentación de las “camisas de corchados”, que eran de hilo y bordadas en hilo negro muy tupido, tanto que al quedar casi rígido daba el aspecto de un corcho, por eso se les llama “corchados”. El cuello era de tipo caja, y los puños iban también bordados. El hilo, en algunas camisas

⁹³ Hasta el siglo VI de nuestra era no aparece esta vestidura. Es en la baja Edad Media cuando se extiende su uso, teniéndose en tal aprecio que se ofrecían como regalo. A esta prenda se la adornaba y enriquecía con pliegues, jaretas, bordados y presillas de plata y oro en el cuello y bocamangas. En los siglos XIII y XIV, se lucían con muchos bordados en las mangas y en la parte superior (pechera). En antiguos inventarios se habla de camisas adornadas de oro, perlas y piedras preciosas. Por lo que se estableció la moda de llevar ropa acuchillada con el fin de poder lucir los primores de la prenda. BERNIS MADRAZO (1956).

antiguas parece marrón porque se teñían con hollín, que pierde su color al lavarlo, o bien se utilizaba directamente lana de ovejas pardas (Fig. 45).



*Fig. 45. Pechera. Camisa de boda.
"corchado" segoviano
Carbonero el Mayor. Segovia
Mº de Artes Decorativas.
Madrid*

En la provincia de Zamora también se utiliza en las camisas de mujer de las comarcas de "Tierra de Alba", "Tierra de Sayago" y Aliste⁹⁴ (Fig. 46).



*Fig. 46. Puño. Camisa de Mujer. Técnica de tejidillo o "colchado"
Carvajales de Alba (Zamora)
Colección del Museo Etnográfico de Castilla-León*

⁹⁴ LOPES CORDEIRO (2005). pág.74.

V. 1. 2. - Lagartera.

El bordado de Lagartera. Este pueblo es uno de esos lugares que aún conserva vivo y fecundo el bordado popular y ha conseguido crear un bordado propio y extender su acción por toda la provincia de Toledo, irradiando su influencia en el bordado de Oropesa y sobre todo en el de Talavera. Se tiene constancia de que en el siglo XVI existía ya en Lagartera una escuela de labranderas⁹⁵ con obrador de afanado prestigio, tanto que Dña. Juana de Toledo, Condesa de Orgaz, acudió a él para que sembraran y realizaran a *punto de espíritu* los corporales y sabanillas de altar para adornar su capilla. Esta documentada escuela, se relaciona directamente con la escuela de labranderas de Isabel La Católica de Sevilla por la utilización de motivos moriscos en sus bordados⁹⁶.

Las telas que tradicionalmente se han venido utilizando para la realización de los bordados han sido linos de factura casera, ya que todas las casas poseían telares de uso doméstico. La anchura de la tela era la medida del telar, por eso frecuentemente nos encontramos con añadidos que magistralmente unen las lagarteranas con *randas*⁹⁷, las demás costuras se disimulaban con bordados sobrepuestos. Las hebras por lo general eran de lana o estambre en color natural y después teñido, pero también se utilizaba la seda, sobre todo para bordar las cintas de los galones que componen la indumentaria femenina.

Los motivos de la ornamentación son variados. En Lagartera se conserva un antiguo bordado que contiene temas orientales, apareciendo frecuentemente el tema del “árbol de la vida” de origen sumerio, representado con unas pajaritas afrontadas y rodeadas de profusión de estilizaciones flo-

⁹⁵ La técnica de bordar recibió la denominación de labrar, y labrandera era la bordadora. Así, Sebastián de Covarrubias en el “*Tesoro de la Lengua*” (1611), dice: «hacer labor y labrar y labrandera se dice de la ocupación de las mujeres en telas y labores que hacen ellas con la aguja». En un romance del Quijote, 2ª parte, cap.46, aparece la frase: «saber el coser y labrar y el estar siempre ocupada». Se distingue claramente la labor de cosido con la del bordado, siendo la primera empleada en la confección y restauración de las piezas, y la segunda, con la única finalidad de ornamentar las piezas.

⁹⁶ GARCÍA SÁNCHEZ (1996), págs.105-124.

⁹⁷ Actualmente se entiende por randa los encajes a la aguja que se utilizan para rematar piezas o unir varias con puntos de adorno hechos con aguja. En el siglo XVII Sebastián de Covarrubias en el “*Tesoro de la Lengua*” dice que randa es, «*Cierta labor que se haze o con el aguja o con los bolillos o en telar*». Este encaje de origen árabe, fue muy usado entre los moriscos granadinos que tal vez enseñaron a las lagarteranas, dado que al ser expulsados en el siglo XVI, algunos de ellos fueron a residir a Lagartera. Las randas se usan en Lagartera para cerrar la parte inferior de la abertura o cabezal de las camisas. REVIRIEGO ALÍA (1996). pág. 94.

rales; volutas celtas⁹⁸ en forma de eses y espirales realzadas; diseños medievales propios del arte de la rejería; frutos secos pertenecientes a las artes textiles del siglo XV y motivos renacentistas. Para comprender la influencia que el Renacimiento tuvo en los bordados lagarteranos tenemos que estudiarlo desde la influencia que este estilo tuvo en la cerámica de Talavera a partir del siglo XVI⁹⁹.

Estas nuevas formas de decoración en los alfares talaveranos influirán también en sus telares, de los cuales debían surtirse las labranderas lagarteranas. Es de suponer que el continuo ver de este “nuevo estilo” sirviera a la mujer lagarterana como inspiración de nuevas grecas, y florones de inspiración renacentista y plasmarlo en sus prendas de ajuar, teniendo mayor influencia en las representaciones religiosas realizadas en el bordado denominado al *deshilado* y en especial para la ropa de cama en la que abundan temas religiosos de inspiración renacentista¹⁰⁰.

La ordenación de los motivos se dispone de forma repetida en anchas cenefas, destacando por su mayor tamaño los de situación central. Otra de las formas de distribución muy frecuente es la de dividir la superficie total en cuadrados por medio de sencillas cenefas para colocar dentro los motivos de la decoración. En cuanto al colorido, los bordados más antiguos van realizados con hebra negra de lana, propio de gorgueras, camisas de “ras”¹⁰¹

⁹⁸ Estas figuras de reminiscencias celtas eran muy representadas en cerámicas, joyas y armas del pueblo vetton, pueblo de origen celta que habitó esta comarca toledana a la que está circunscrita Lagartera. Reviriego, M. A. (1996), pág. 94.

⁹⁹ Véase nota nº 113.

¹⁰⁰ REVIRIEGO ALÍA (1996), pág. 104.

¹⁰¹ Derivación de Drap de ras, drap d'Arràs.- [Paño de raso, paño de Arràs], pues durante la Edad Media la voz *pañ* significó tejido de lana, mientras que cuando se trataba de seda o lino esa voz iba seguida de estos determinantes. El *Diccionario de Autoridades* (1737) es el que por primera vez recoge que por extensión se llama paño a “cualquier tejido de seda, lino o algodón”; por tanto hasta el siglo XVIII no empezó a utilizarse la voz *pañ* para designar tejidos no elaborados en lana. Los tejidos de lana tuvieron durante la Edad media multitud de procedencias y colorido. Los de mejor calidad eran de importación procedentes en su mayoría de los grandes centros textiles de Flandes y Brabante. Durante todo el siglo XIII hay testimonios de tejidos procedentes de Arras. La primera documentación de *pañs de Arras* en un texto castellano es de 1268:

La vara del mejor *panno de Ras* seys sueldos e medio de dineros alfonsis; (*Cortes*, I, 65, párf. 3).

Los tejidos de Arras consiguieron tal popularidad que el nombre propio se convirtió en común:

1268 la vara del mejor *rras* cinco sueldos e medio de dineros alfonsis; (*Cortes*, I, 67, párf. 4).

La elaboración de paños de Arras, decayó cuando los tejidos gruesos tradicionales fueron sustituidos, en la segunda mitad del siglo XIV por otros más finos como los brabanzones, ingleses, etc. Entonces Arras se dedicó a la fabricación de tapices y adquirió la misma importancia que había tenido durante los siglos XIII y principios del XIV con sus *pañs* de lana. En el siglo XV, el término Arras está ampliamente do-

y paños de ofrenda. También se dan los bordados policromados con predominio de los colores rojo, azul, amarillo y verde, así como los tostados y el coral, de tonalidades suaves y finos contornos. Las técnicas del bordado lagarterano siguen dos variantes.

La más antigua llamada “a hilos contados” (Fig. 47) consiste en ir contando hilos e igualándolos en números de pasadas; otra forma de realizar el bordado “de por cuenta” es pespuntear el contorno del dibujo generalmente en negro rellenándolo después con pasadas de colores.



*Fig. 47. Bordado con técnica de “hilos contados”
Escuela de Lagartera (Toledo).
Colección particular*

La segunda variante denominada “a dibujo”, se realiza dibujando sobre la tela un motivo que se rellena con hilos de colores. Para este tipo de bordado se utiliza habitualmente dos tipos de puntos: el de cadeneta y el punto al pasado. Su aplicación es variada utilizándose en prendas de vestir, tanto del traje femenino como del traje masculino en la decoración ornamental de algunos reposteros y en piezas de uso domestico de uso particular y comercial. Puede se monocromo o en combinación bicolor y policromo invariedad de colores, siendo los preferidos, el rojo, azul, amarillo y verde (Fig. 48).

cumentado pero referido a la tapicería. MARTÍNEZ MELÉNDEZ (1989), págs. 137-139; CARDON (1999).



*Fig. 48. Bordado con técnica de “a dijujo”.
Escuela de Lagartera (Toledo)
Colección particular*

Combinada con las técnicas, anteriormente citada es característico de los bordados lagarteranos el “*deshilado*”. Los deshilados son labores caladas que se realizan sacando hilos alternos a la tela tanto en sentido vertical como horizontal, formando una retícula sobre la que se trabaja y luego se labran motivos sobre estas zonas así preparadas. El número de hilos sacados no suele sobrepasar el cincuenta por ciento de los que se reservan, además las zonas caladas se rellenan con bordados muy apretados y densos de forma que quedan pequeñas zonas caladas. Los deshilados lagarteranos tienen por esto un sello de labor continental por su riqueza en técnicas y su sentido de macizamiento surgido del principio del “horror vacui”¹⁰². Cuatro son los puntos de deshilado lagarterano: punto viejo o “*deshilos viejos*”, punto de *zurcido*, punto de *crestillo* y punto de *espíritu*.

La presentación de éstos suele ser en forma de medallones, franjas, recuadros, rosetas, etc. Reservándose en ocasiones en su interior un espacio

¹⁰² GONZÁLEZ MENA (1974), pág. 148.

del tejido en el que se borda algún motivo, bien de tipo floral o geométrico (Fig. 48).



*Fig. 49. Medallón, Bordado al “deshilado” e “hilos contados”
Escuela de Lagartera (Toledo)
Colección particular*

Como hemos señalado existe un tipo de deshilado de rancio abolengo llamado punto viejo o “*deshilos viejos*”, que consiste en calados y en cada hilo que se saca se realiza una pasada de bordado. Se trabajan con los hilos sacados sólo en una dirección, y se utilizó hasta el siglo XVIII). Este tipo de deshilo aparece frecuentemente en las aberturas del camión novial de hombre. En la actualidad se ejecutan fuera de la comercialización. Generalmente se realiza en franjas rectangulares y los motivos son geométricos (Fig. 50).

Variantes de estos “deshilos viejos” son las denominadas *garbulesas* un tipo de deshilo viejo con menos vueltas. Los *tambores* es una labor muy complicada mitad deshilo viejo y randa. Se conocen porque adornaban las hombreras de los camiones del novio. Los *cortadillos* son una derivación de los *tambores*, pero trabajados de forma más sencilla.



*Fig. 50. Bordado con técnica de “deshilado” y “deshilos viejos”
Escuela de Lagartera (Toledo)
Colección particular*

Hay que señalar, como nota destacada, que la comercialización de los bordados de Lagartera nace a consecuencia de la Desamortización de Mendizábal. El ayuntamiento tiene que vender parte de las propiedades comunarias del pueblo en 1853, quedando éste en una extrema pobreza y en consecuencia se empieza vendiendo bordados de piezas de ajuar, trajes, dechados, etc., en tiendas de Madrid y Sevilla principalmente. También los museos y coleccionistas compraron dechados y bordados de este tipo, con fines pedagógicos y didácticos, existiendo interesantes piezas repartidas por numerosas instituciones, siendo fundamentales para la investigación del tema que estamos tratando. A finales del siglo XIX, como hemos señalado, se vendía todo lo que se podía dada la escasez económica del momento, pero poco a poco se fue canalizando la manufactura y elaboración de piezas bordadas exclusivamente para su comercialización. A principios del siglo XX y antes de la Guerra Civil, hay una transformación importante en la historia del bordado lagarterano, la presencia en el pueblo de personajes interesados en el arte, la etnografía, la tradición de lo popular, etc., ayudó a fomentar su mercado. Una figura importante fue la del pintor Amadeo Roca¹⁰³ pues sus indicaciones fueron importantes acerca de nuevos materiales

¹⁰³ Amadeo Roca Gisbert, pintor valenciano (1905-1999), becado por la Diputación de Valencia en 1928 pasa la primera etapa de su pensión en Madrid, y se traslada a Lagartera donde pinta su obra “Bordadoras

textiles que se podían obtener en Barcelona harán que se sustituya la lana y el algodón por el lino y los hilos mercerizados, también facilitó información acerca de tiendas, manufactureras textiles, comercios y librerías donde se podían obtener nuevos materiales, hilos y revistas con nuevos diseños que se publicaban en Francia y llegaban a Barcelona. Estas orientaciones sirvieron para comenzar a componer nuevas piezas pensadas para las necesidades del mercado, normalizando tamaños y motivos; es a partir de este momento, cuando se producen dos tipos de mercado y bordados, uno interno que busca bordados inspirados y vinculados a la tradición propia del pueblo y a su traje; y el otro que está unido a la demanda externa del pueblo y muchas veces sometido a los gustos de procedencia francesa¹⁰⁴.

Aunque no es un bordado exclusivo de Lagartera, por último haremos mención a un tipo de bordado de aplicación que se realizaba en este pueblo con especial destreza, llamado «picado» empleado para adorno de piezas de indumentaria del traje de mujer, mantas, bolsillos y prendas de recién nacido (Fig. 51).



*Fig. 51. Bordado de aplicación “picado”
Manta (Detalle). Lagartera (Toledo)
Colección particular*

lagarteranas” donde recoge el tipo de bordado de lana que se realizaba para la venta y comercialización. En 1932 le invitan a participar en Salón Internacional de París y para preparar sus cuadros se traslada de nuevo a Lagartera, consiguiendo la Medalla de Plata en 1933 con la obra “Lagateranos” donde también puede apreciarse las piezas bordadas de la indumentaria tradicional que tanto ha ayudado a dar a conocer los bordados de este pueblo.

¹⁰⁴ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (2009), págs. 278-294.

V. 1. 3. - Oropesa.

El bordado de Oropesa, pueblo situado al noroeste de la provincia de Toledo y cercano a Lagartera, sigue unos modelos y una línea propia, presentando cuatro modalidades¹⁰⁵.

La más antigua, conserva motivos de estilo visigodo y bizantino, combinados con otros platerescos; su factura es caligráfica y preciosista. La segunda modalidad sigue los temas de lagarteranos, realizados con mayor primor por su variedad colorista y una ornamentación más suelta (Fig. 52).



*Fig. 52. Fragmento de bordado oropesano
Escuela de Oropesa (Toledo)
Colección particular*

La tercera, más moderna data del siglo XVIII y apareció por influencia de los tejidos de la Real Fábrica de Sedas de Talavera¹⁰⁶, con indudable influencia francesa, tomando modelos florales formando conjuntos de ramos; se caracteriza por una mayor armonía en el colorido de medios tonos matizados y una calidad pictórica. Puede decirse que se trata de un bordado popular con refinamientos cortesanos pues los motivos empleados son generalmente algunos de los que decoraban las sedas de esta época (Fig. 53).

¹⁰⁵ GONZÁLEZ MENA (1987), pág. 403.

¹⁰⁶ Ver nota nº 114.



*Fig. 53. Ramillete floral. (Fragmento de Mantelería) s.: XVIII
Escuela de Oropesa (Toledo)
Colección Pedagógico Textil (U.C.M.)*

La cuarta corriente, que surge en la misma centuria, es de influencia chinesca, con motivos preferentemente de jardín o parque con técnica miniaturesca (Fig. 54). El bordado más antiguo lleva alrededor del motivo un contorno en negro, de influencia salmantina, pero con la diferencia de que este contorno se realiza en este bordado con el punto de “pespunte”¹⁰⁷.

En cuanto a la técnica, en todos los estilos, se emplea siempre “a hilos contados” y “al pasado” y el “deshilado”, esta ultima técnica se inspira totalmente, sin alteración alguna, en el antiguo deshilado de *zurcido* de Lagartera ejecutado con exquisito primor y los materiales empleados son finos linos o hilo de fábrica y la hebra de la bordadura, fina lana para los bordados monocromos y algodón o lino para los policromados. Nunca el empleo de seda. En Oropesa se hace poco bordado en blanco sobre blanco, ni en negro sobre blanco¹⁰⁸.

¹⁰⁷ GONZALEZ MENA (1974), pág. 151.

¹⁰⁸ SEGURA LACOMBA (1949), pág. 140



*Fig. 54. Bordado de estilo “chinesco”
Escuela de Oropesa (Toledo)
Colección particular*

Dentro del bordado de Oropesa, merece especial mención el **bordado morisco**¹⁰⁹, realizado en el cercano pueblo de Caleruela de Oropesa y otros pueblos limítrofes, denominado en el medio rural como *punto moruno* de raigambre hispanomusulmana (Fig.55). La organización de las decoraciones ornamentales preferidas son las cenefas con yuxtaposición de elementos organizados en forma reticular o de red. Los bordes de las cenefas son distintos. El que va en el extremo de la prenda termina en puntas floreadas y el borde opuesto es más bien recto o con pequeñas puntas, tan suaves, que pasan casi imperceptibles.

En el interior de las franjas predominan las formas de triángulos y cuadrados dispuestos a modo de losange con zonas libres constituidas casi siempre pequeñas crucetas o formas estrelladas. Este tipo de bordado pre-

¹⁰⁹ Este tipo de bordado, de ascendencia hispanomusulmana, comenzó a realizarse en el siglo XV a partir de la toma de Granada; -se llamó *moriscos* a los musulmanes españoles bautizados tras la pragmática de los Reyes Católicos del 14 de febrero de 1502-, alcanzó gran desarrollo durante el siglo XVI y perduró hasta la expulsión de los moriscos en el siglo XVII. GONZÁLEZ MENA (1974), pág. 248.

senta una textura con cierto relieve parecida al de un encaje presentando parecidos esquemas y semejantes bordes crestados.



*Fig. 55. Bordado morisco o “punto moruno”
Banda (detalle,) s. XV o XVI
Escuela toledana: Caleruela de Oropesa (Toledo)
Instituto Valencia de Don Juan*

La técnica es de hilos contados empleándose el punto *cruzado de es-piga* con revés de cuadros y corresponde a un diagrama exclusivo. Este bordado es a “dos caras” y se realiza en telas muy finas. Son siempre bordados monocromos o en combinación binaria. Los colores más frecuentes son el negro, rojo, carmín y verde. La hebra utilizada en los ejemplares antiguos es de seda lasa presentando diferentes tonalidades a causa de las tintadas, las piezas más modernas van realizadas con hilos mercerizados pero siguen manteniendo la misma gama de colores.

Los motivos en estos bordados moriscos suelen ser pequeñas almenillas, el acicate y elementos geométricos de estilo musulmán o mudéjar, incorporando elementos góticos de carácter hispano, como florecillas, cruces cuadrifoliadas formando celosías, rombos contiguos, arquerías mitradas en crestería de influencia renaciente, lo que atestigua el carácter morisco de este bordado y su evolución. Estrellas, vástagos en x y elementos colgantes a modo de caireles pendientes propios de la joyería popular del atuendo de esta región, son otras soluciones decorativas de estos bordados.



*Fig. 56. Paño. Bordado marroquí. Técnica hispánica.
Bordado hispanomusulmán. S.: XVI
Instituto Valencia de Don Juan*

Un bordado similar al morisco o moruno de Caleruela se realiza en la ciudad marroquí de Fez. Como también se practica esta técnica en la ciudad de Tetuán, es de sospechar que de la zona de Toledo pasara a esta ciudad y de aquí a Fez¹¹⁰ (Fig 57).



*Fig. 57. Bordado de Fez.
Marruecos. S.: XX.
Colección particular*

¹¹⁰ GONZÁLEZ MENA (1976), pág. 458.

V. 1. 4. - Talavera.

El bordado de Talavera, en esta ciudad toledana se dan dos tipos de bordados: uno es reflejo del lagarterano y otro más moderno, creado por la influencia de su cerámica; si bien, cabe decir que el bordado talaverano en su ejecución actual prácticamente ha desaparecido, habiendo sido asimilado por la denominación de origen de “bordado de Lagartera”, que se realiza en todos los pueblos de esta zona.

En este sentido vemos como Segura Lacomba en la clasificación que hacia sobre la distinción de focos o estilos del bordado popular en Toledo, solo distinguía con carácter propio tres subcomarcas, cuyos centros son: Lagartera, Oropesa y Navalcán¹¹¹. En cambio, González Mena en sus estudios al respecto, si menciona el bordado de Talavera como una corriente más dentro de los bordados toledanos¹¹². Por nuestra parte consideramos que merece una mención aparte, por las particularidades estilísticas que este contiene. Así, el estilo talaverano que sigue la ornamentación de su cerámica, se caracteriza en su técnica por los puntos de *cadeneta*, *cordoncillo* y punto *al pasado*.

La ornamentación del primer estilo es similar a Lagartera, empleándose los mismos elementos materiales, ornamentales y de colorido con pequeñas variantes. El estilo talaverano propio sigue la ornamentación de su cerámica (Fig. 59), prefiriendo los temas renacentistas de estilo urbinesco y los de Faenza de la cerámica llamada “a ricamo”¹¹³.

¹¹¹ SEGURA LACOMBA (1949), pág. 113.

¹¹² GONZALEZ MENA (1974); GONZÁLEZ MENA (1987); GONZALEZ MENA (1994)

¹¹³ El apogeo de la cerámica talaverana se inicia a mediados del s. XVI, cuando la técnica de la cerámica italiana se difunde por los hornos españoles, entre estas influencias italiana, destacan las cerámicas de Faenza, en las que sobresalen las labores de temas renacentistas y las figuritas que ocupan el centro de las piezas, siendo característicos los fondos en azul oscuro, sobre los que destacan grutescos en blanco de diferentes estilos, entre los que cabe destacar el llamado “a ricamo”. La palabra *ricamo* en italiano significa, bordado, con lo cual sería cerámica “al bordado” o “bordada”. En la cerámica de Urbino también triunfa la estética renacentista, empleándose preferentemente los grutescos en sus múltiples versiones y los temas mitológicos y bíblicos, destacando en la segunda mitad del s. XVI un estilo barroco-rafaelesco en el que se toma como modelo la decoración de las Estancias del Vaticano. La decoración en ambas cerámicas es policroma, conseguida con la llamada paleta de gran fuego, gama cromática lograda con los óxidos de cobalto (azul), cobre (verde), antimonio (amarillo), hierro (ocre) y manganeso (negruzco amoratado), colores que a su vez destacaran en los bordados de Talavera. GONZÁLEZ MENA. (1987), pág 403; MARTÍNEZ CAVIRÓ (1969).



*Fig. 58. Paño s.: XIX
Escuela de Talavera (Toledo)
Colección Pedagógico Textil (U.C.M.)*



*Fig. 59. Bordado talaverano con influencia ceramista
Escuela de Talavera (Toledo)
Colección particular*

Aunque en la actualidad hay pocos ejemplares catalogados como bordado de Talavera debido a la moderna industrialización de esta ciudad, indudablemente tenemos que pensar, que al igual que el bordado de Oropeza, estaría con mayor motivo influenciado por la producción de sedas cintas y galones de la Real Fábrica de Sedas de Talavera¹¹⁴ que mantuvo su producción hasta mediados del siglo XIX (Fig. 60).



*Fig. 60. Colcha (detalle Seda, cintas y galones)
Real Fábrica de Sedas. Talavera (Toledo)
Colección particular*

Las sedas y manufacturas de la Real Fabrica tendrían una fuerte repercusión en los bordados de Talavera y sus pueblos limítrofes. Los motivos de este bordado influenciados, en parte, por los temas renacentistas de

¹¹⁴ La “Real Fabrica de Tejidos de Seda, Plata y Oro” de Talavera de la Reina, se fundó en 1748 bajo el reinado del rey Fernando VI, dirigida por el francés Juan Ruliere. En sus alrededores se plantaron moreras que suministrasen seda para dicha manufactura. En dicha fábrica se hicieron los denominados *tejidos ricos* de seda, oro y plata, terciopelos rizos y telas matizadas, así como las *telas llanas* que comprendían los terciopelos lisos, espumillones, tafetanes etc. También se hacían medias de seda, cintas de oro y plata y botones. El auge de esta fábrica tuvo lugar en 1777 durante el reinado de Carlos III, en que su calidad y producción alcanzó sus mejores cotas. En 1851 la Real Fábrica de Seda de Talavera quedó cerrada y suprimida, por el prestigio que fue adquiriendo la Fábrica de Valencia. PEÑALVER RAMOS (1996), págs. 359-389.

su cerámica, también estarán inspirados en la ornamentación de sus sedas, apareciendo frecuentemente elementos decorativos como hojas de acanto, rocallas, motivos florales, etc., en composiciones de esquemas asimétricos acordes con el gusto barroco, ya que la etapa de mayor florecimiento de esta Real Fabrica de Sedas de Talavera fue en el siglo XVIII durante el reinado de Carlos III, de lo que queda constancia en varias muestras de tejidos para trajes de este Rey y su hija la Princesa María Josefa, pertenecientes a la Colección Pedagógico Textil de la Universidad Complutense, encargos con «recado» manuscrito del Mayordomo del Palacio Real (Fig. 61).

A lo largo de un siglo de existencia, la Fábrica sirvió además sederías para la decoración de todos los Palacios Reales, y confección de ornamentos litúrgicos de capillas y oratorios de los diferentes Sitios Reales.



**Fig. 61. Muestras. Brocatel.
s.: XVIII
Real Fábrica de Sedas de
Talavera (Toledo)
Colecc. Pedagógico Textil
(U.C.M.)**

Sin duda, la creación de esta Real Fabrica repercutirá enormemente en el ámbito textil de toda la región, pues una de las condiciones que se dieron para su implantación fue la obtención de la materia prima, es decir, el cultivo de moreras. El clima, la tierra y la abundancia de agua, tal como pudo comprobar el primer Director de la real manufactura, el francés Juan Ruliere, en la inspección previa al definitivo establecimiento, eran adecuados para su cultivo en un “radio de diez leguas alrededor de Talavera”, y dentro del esquema de su organización abarcaba la compra del capullo o de la seda en rama en los pueblos de esta área, pues previamente se hacía el

reparto de “semilla”¹¹⁵ de gusanos entre los agricultores particulares que vendían posteriormente a la fábrica. Por tanto, no es de extrañar que en el bordado de Talavera y en el resto de escuelas toledanas aparezcan con frecuencia piezas bordadas sobre *seda*, *brocado*, *brocatel damasco*, *tisú*, y otras ricas telas procedentes de la Real Fábrica, y que se emplee con cierta frecuencia la hebra de seda o seda lisa en muchos de sus bordados.



*Fig.62. Brocado
“rebordado”
Frontal mesa de altar
(Detalle)
Colección particular*

Existe la costumbre de “rebordar” siguiendo el dibujo del estampado, o bien bordando alrededor telas brocadas, brocateles o tisús, con hilo de seda o hilo mercerizado. Tradicionalmente estas piezas bordadas suelen aparecer en complementos del traje tradicional, como en las cintas zagueras¹¹⁶ (Lámina V) o en los frontales que se utilizan para vestir las mesas y

¹¹⁵ El término simiente o semillas se utiliza refiriéndose a los huevos del gusano productor de seda haciendo un paralelismo con el de las plantas, y que a falta de existencias en Talavera se traía en ocasiones desde Valencia. Se realizaba desde el almacén de las fábricas entregándose a los justicias de los pueblos, para que a su vez las repartieran a los particulares que quisieran criarlos. PEÑALVER RAMOS (2000), pág. 12-13.

¹¹⁶ Cinta zaguera, parte trasera de algo. Así, las *cintas zagueras* van adornando la parte de atrás de jubones y faldas. A las que van colocadas en las basquiñas o guardapiés se les denomina comúnmente “cintas del culo”.

altares que engalanan el paso de la Custodia en la Procesión del Corpus Christi¹¹⁷ (Fig. 62).

¹¹⁷ Los orígenes de la celebración del Corpus Christi se remontan al siglo XIII y hay que situarlo en el contexto de las heterodoxias y las polémicas religiosas que se produjeron entonces en relación con la presencia de Cristo en la Eucaristía, coincidiendo a la vez con una serie de sucesos que contribuirán al establecimiento de esta fiesta, como el de las revelaciones eucarísticas de Santa Juliana de Cornillon, priora de un monasterio cercano a Lieja, quien promulgó su celebración. Finalmente, Urbano IV, estableció en 1264 la fiesta del Corpus Christi en toda la Iglesia católica. Será en la primera mitad del siglo XVI, cuando ya contengan las fiestas del Corpus, todos los elementos que la caracterizan hasta fines del siglo XVIII. Desde las primeras citas conservadas del Corpus se menciona ya cómo debe ser cuidada la ornamentación del itinerario por donde discurría la Procesión. Flores, enramadas, toldos incluso pinturas, engalanan su recorrido, sobresaliendo entre toda esta decoración las colgaduras y los altares. En Castilla esta festividad del Corpus alcanzara sus mayores cotas de esplendor y ostentación durante el siglo XVI y XVII, llegando a momentos culminantes hacia la primera mitad del siglo XVIII, época que coincidirá con el apogeo manufacturero de la Real Fábrica de Sedas de Talavera. VALIENTE TIMÓN (2011), págs. 45-50.

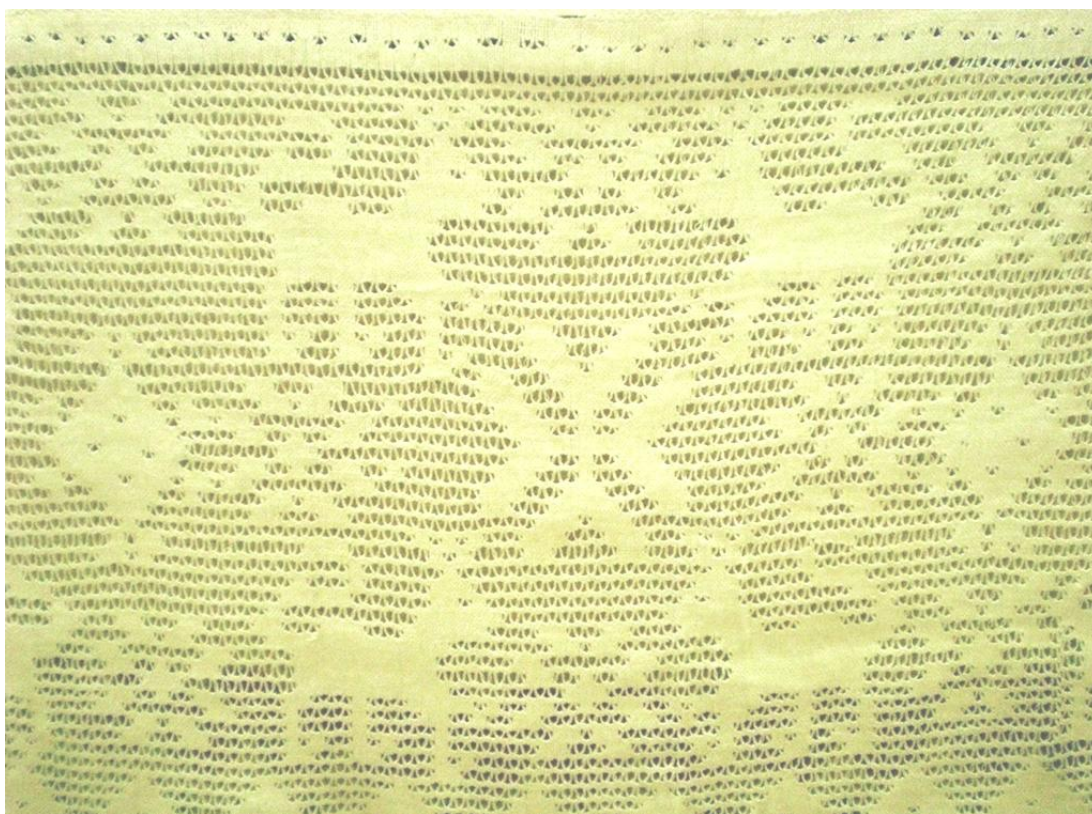
VI. EL TEJIDO DE ENCAJE EN TOLEDO

VI. El tejido de encaje en Toledo.

VI. 1. La red y la malla.

Aunque este trabajo se centra en la iconología simbólica, del bordado popular toledano propiamente dicho, haremos, por el valor simbólico de su iconografía una especial mención a dos variantes de encaje de Toledo: el tejido de “red de telar” conocido también como “red de Valdeverdeja” y a los *encajes a la aguja* denominados de “malla” propios de Lagartera y pueblos circundantes.

El tejido de “red” es conocido también como “red de Valdeverdeja” por ser en esta localidad toledana donde se ejecutó de un modo exclusivo, aunque actualmente es una técnica desaparecida en este pueblo, pasando a realizarse en pueblos salmantinos y cacereños, especialmente en la zona de las Villuercas, en particular en Zorita y su entorno.



*Fig. 63. Delantera de cama. Fragmento
Red de Valdeverdeja. (s.: XVI)
Instituto Valencia de Don Juan (Madrid)*

La red de Valdeverdeja recibe la denominación de red, sin que corresponda exactamente a la técnica que utiliza el punto de red dentro de los encajes a la aguja. Se trata en realidad de un tejido reticulado confeccionado en telar. Para conseguir esta técnica la lanzadera con el hilo de la trama

no va de un lado a otro de la urdimbre terminando su recorrido, sino que en un punto determinado exigido por la decoración deja algunos hilos de la urdimbre sin atravesar, repitiendo varias veces esta marcha desigual y retrocediendo hasta otro punto determinado también por el diseño. De esta forma quedan en la tela clara, que forman dibujos variados. El resultado es un tejido similar a un verdadero encaje, cuya constitución se define por motivos diseñados por tramos de tela de trama completa y nutrida y fondos calados (Fig. 63 y 64).



*Fig. 64. Delantera de cama
Red de Valdeverdeja.
Escuela toledana (s.: XVI)
Colección Pedagógico Textil (U.C.M.)*

Según Stapley¹¹⁸ esta técnica es de origen oriental, y fue introducida por los árabes en España y en Sicilia, aunque en los tejidos italianos la técnica similar a la red de Valdeverdeja, es utilizada solamente en cenefas caladas en toallas, mucho más estrechas que las españolas. En España, esta técnica se utiliza casi exclusivamente para “goteras” y “delanteras” de cama de proporciones más amplias, donde esta técnica ocupa la totalidad del tejido. Así mismo se usa para paños de altar pero con menor frecuencia. El ma-

¹¹⁸ STAPLEY (1924), págs. 11-15.

terial empleado es lino, de hebra gruesa y lasa, muy esponjada y de gran calidad, presentando una textura ligeramente sedosa y un brillo suave. Existen dos clases de red de telar: la de trama y urdimbre de igual espesor; y la de urdimbre fina con trama gorda y retorcida. La red así tejida se asemeja a un encaje.

La decoración puede clasificarse en dos grupos – el musulmán y el cristiano-. En el primer grupo aparecen motivos como el *estrangulador de leones*¹¹⁹; el árbol de la vida, de tradición sasánida (símbolo de la eternidad); la fuente con un pájaro a cada lado, o el mismo motivo con animales fantásticos o palomas e igualmente motivos geométricos propios del arte musulmán. En España pervivió la repetición de estos motivos cuando en otros países ya los habían dejado de aplicar. Fiel a la tradición oriental, se presentan en rígida simetría, observándose un candoroso desden en cuanto a la proporción y escala de los distintos elementos. De ahí que en las labores populares veamos en primer plano animales de menor tamaño del que le correspondería, en relación a otros que aparecen en la misma decoración. Así, no es raro encontrar ciervos pequeños al pie de un pavo real o cazadores de menor tamaño que las liebres que cazan, -este tipo de representación también se puede observar en tejidos de seda de los siglos VII en adelante, tanto persas, bizantinos como islámicos-. Dentro de la temática religiosa cristiana, los motivos más frecuentes son: el cáliz, el Agnus Dei o Cordero Pascual, el “sacrificio de Isaac”, Santiago a caballo, el monograma sagrado, la Crucifixión y los atributos de la Pasión.

También se han empleado los temas del unicornio, el ciervo, el pavo real con alas muy estilizadas, el águila bicéfala, etc. Las escenas de caza aparecen en ejemplares más tardíos, del siglo XVII y XVIII, siendo muy frecuente la figura del halconero; además se han introducido elementos decorativos geométricos, guirnalda y por último aparece el nombre de la autora y fecha de ejecución, a partir de los siglos XVIII y XIX.

La malla es una red común posteriormente bordada. Este encaje requiere en primer lugar la obtención de una superficie reticulada (a modo de

¹¹⁹ El *estrangulador de leones*, tiene sus precedentes en el Heracles de la mitología griega (Hercules, en la romana) y en el personaje de Istubar, también conocido por Gilgamesh antes que Heracles, protagonista de la epopeya sumeria conocida como *Poema de Gilgamesh*, también llamada *La Epopeya de Gilgamesh* y considerada como la narración escrita más antigua de la historia. Se emplearon tablillas de arcilla y escritura cuneiforme, en la que se cuentan sus aventuras y búsqueda de la inmortalidad junto a su amigo Enkidu. En ambos casos se relatan episodios fantásticos y suelen aparecer frecuentemente representados estrangulando un león con cada brazo. Es un tema recurrentemente utilizado en todo tipo de materiales y técnicas. En España es conocido el llamado “tejido del estrangulador de leones” de la época almorávide, hallado en el sepulcro de San Bernat Calbó, obispo de Vic sepultado en la catedral en 1243. El héroe, Gilgamesh, ha pasado a ser un icono de la cultura popular, con significado de gloria e inmortalidad.. PARTEARROYO LACABA (2007) págs. 371-419; SANMARTÍN (2005).

red de pescar) de cadencia regular y uniforme. Posteriormente va ornamentada y decorada con variedad de puntos, que son los que constituyen los nutridos, quedando como fondo la primitiva labor o red común. Según González Mena, la malla se identifica con “red”, definiendo esta última como: “*elemental trabajo a punto anudado. Se forma a base de bucles iguales entre cada dos nudos. Para que salgan regulares se utiliza una varilla o reglilla –mallero- (Fig. 65) y una lanzadera fina, para enlazar los bucles sobre el instrumento anterior y realizar el nudo*”¹²⁰.



**Fig. 65. Bordadoras utilizando el “mallero”
Lagartera (Toledo) hacia 1912
Archivo fotográfico del Museo Sorolla. Madrid**

A veces, el fondo de red es sustituido por una red mecánica; entonces nos encontramos ante una labor de aplicación o “pseudomalla”. También por extensión se llama malla o red a los tejidos calados, aunque muy impropia. La malla recibió en Italia el nombre de punto a *maglia cuadra*: malla cuadrada. En Francia en el siglo XVI comenzó a llamarse *re-suils*, y en los siglos XVII y XVIII, *lakis*: (hilos entretejidos) red, rejilla, y

¹²⁰ GONZÁLEZ MENA (1976), pág. 325.

más modernamente *filets*: (tejido) red. En España siempre ha conservado el nombre de malla.

Se asigna a Asiria como creadora de la pasamanería y de los trabajos artísticos de nudos como precursores de los encajes a la aguja y a Egipto como el creador del encaje de bolillos. Hay otra tesis más moderna que considera que fue Grecia la inventora del encaje, y que sus técnicas pasaron a los países del Mediterráneo, especialmente a Italia, Persia y Arabia. No se sabe cual de los dos grandes grupos de encaje se desarrolló antes. Se cree que fue simultáneamente, aunque alcanzó mayor perfección primero el de aguja y luego el de bolillo¹²¹.

Lefébure¹²², asegura también que desde muy antiguo se bordó la red en Persia con sedas y metales nobles, oro y plata. Se tienen noticias de que desde épocas muy remotas se hicieron mallas bordadas en España, Francia e Italia, diferenciándose la malla francesa de la española en que la primera lleva contorneando los motivos una hebra más gruesa. Los puntos más empleados son de *zurcido sencillo*, en una sola dirección; *zurcido doble*, en dos direcciones; *punto de espíritu*; *punto de guipur*; *punto de festón*; *punto en espiral*, etc. La malla más clásica y erudita sólo lleva los cuatro primeros puntos, incluyéndose posteriormente puntos de más fantasía, bien solos o combinados.

España ha sido un país de gran tradición mallera; se estima que ya la realizaban los iberos. Al observar el manto de la Dama de Baza, que ofrece una decoración pintada en forma de damero, pudiérsese interpretar cómo una sencilla franja labrada sobre una superficie reticular a modo de malla. En las leyes suntuarias de Castilla, León Aragón, y Navarra se mencionan telas de oro y plata que son identificadas como tejidos adornados con una base de red y que se hacían especialmente en Toledo, Barcelona y Mallorca. Así aparecieron dos cojines de los enterramientos del Monasterio de las Huelgas, pertenecientes al enterramiento de Sancho, hijo del Alfonso XI, con cuadraditos de malla muy pequeños hechos al punto de red común, labrados a punto cruzado¹²³. Otro ejemplar de singular importancia es un gorro del emperador Carlos V, realizado en punto de malla, que se encuentra en el Museo de Cluny de París. Stapley presenta un ejemplar del siglo XV, como procedente del monasterio de Guadalupe que se dice regaló la reina

¹²¹ MARTÍN ROA (2003).

¹²² LEFÉBURE (1923). pág 129.

¹²³ GONZÁLEZ MENA (1976), págs. 325-326. HERRERO CARRETERO (1988).

Isabel la Católica cuando hizo su visita para dar gracias a Dios por el inmortal viaje de Cristóbal Colón tras el descubrimiento de América, confeccionada en malla, con ornamentación simbólica (Fig. 66). Según la autora, esta malla revela cierto carácter gótico, pero es poco probable que la Reina la hubiera considerado como propia de un altar, dada la completa ausencia de temas religiosos¹²⁴.



*Fig. 66. Tapete de malla (s.: XV)
Monasterio de Guadalupe (Cáceres)
Fotografía Mildred Stapley*

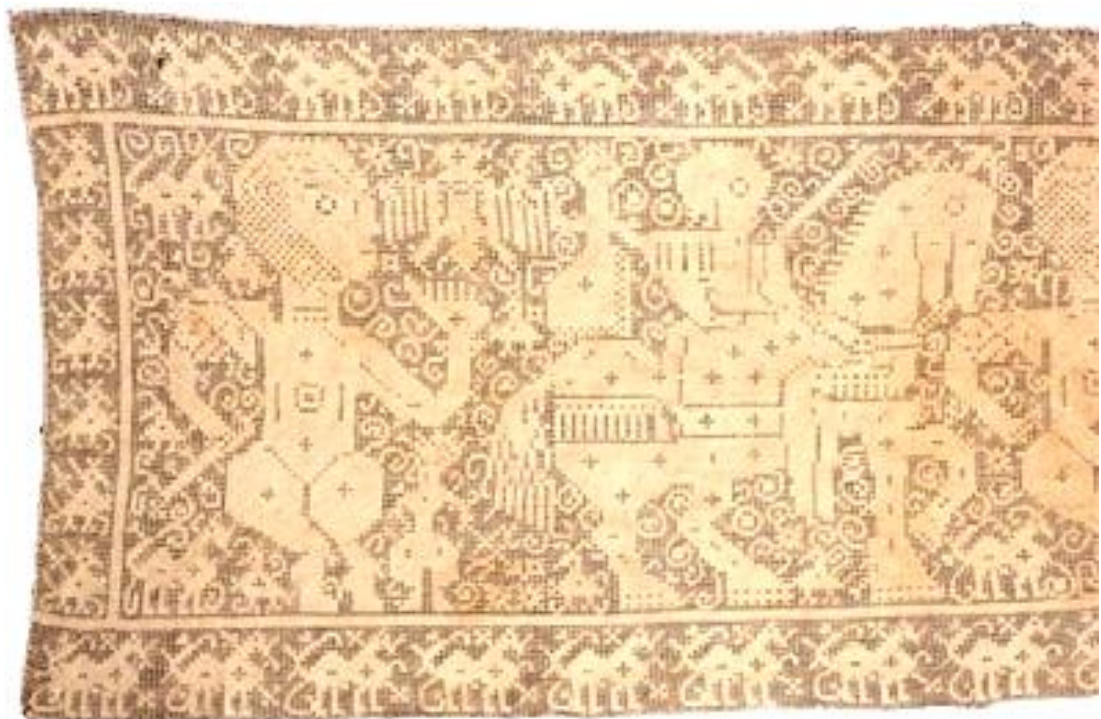
Las mallas llegaron a su mayor esplendor durante los siglos XV, XVI y XVII. Las mallas del siglo XV se caracterizan por llevar temas de orden religioso, ya que eran dedicadas más bien al culto cristiano. En los temas de carácter pagano aparece la figura humana combinada con el animal, aunque generalmente todas las figuras son desproporcionadas y de contornos geo-

¹²⁴ STAPLEY (1924), pág. 56.

metrizados, siendo los motivos más representados, la dama y el caballero, la orante, etc. Los temas suelen ocupar todo el campo de la prenda o se insertan en cuadrados y compartimentos.

En las mallas del siglo XVI, se introducen abiertamente los temas profanos: signos heráldicos, como leones pasantes y rampantes, águilas explayadas y monocéfalas, etc.; temas mitológicos o alegóricos, como el unicornio, el dragón y el león con caras humanas; el tema del halconero es muy repetido y combinado con los símbolos anteriores.

Las mallas del siglo XVII son características por estar confeccionadas de una sola pieza, formando un rectángulo más acusado. La red se hace de bucles muy pequeños y la labor resulta más fina y delicada. Los contornos de los motivos han perdido su geometrización y los contornos curvos son sabiamente conseguidos y dando movimiento a las figuras. No existe línea base para las figuras, pero llevan en torno a la composición una orla. En las de la primera mitad del siglo XVII, sólo ocupa tres lados, pero en la segunda mitad rodean la composición por completo, siendo el tema principal casi siempre figurativo (Fig. 67). Algunos ejemplares van rematados por flecos, y en determinados casos formados por superposición de borlas en forma de pirámide.



*Fig. 67. Antecama. Encaje de malla
Escuela de Lagartera (Toledo) (s.: XVI - XVII)
Colección Pedagógico Textil (U.C.M.)*

De estos últimos siglos encontramos bellos ejemplares de la escuela lagarterana, ampliándose hasta el siglo XVIII. A veces son difíciles de diferenciar de otras labores de deshilados lagarteranos del siglo XIX y mediados del XX, pero estos son verdaderos *deshilados encajes*, realizados con la técnica de hilos sacados, de los que resultan primorosas labores caladas, aunque constituyen trabajos totalmente diferentes a los realizados en red de malla. En la zona toledana los encajes de malla se utilizan comúnmente para vestir la tablazón de la cama nupcial o tálamo y las paredes de los ángulos donde iba instalada.

Como hemos mencionado al principio de este capítulo, estas labores de malla presentan un riquísimo repertorio iconográfico, tanto de motivos geométricos como figurativos de carácter religioso, profano o mitológico. Así lo iremos viendo en capítulos posteriores haciendo un análisis de su valor simbólico, tanto ritual, espiritual, ornamental e histórico-social.

VII. EL AJUAR

VII. El Ajuar.

VII. 1. El ajuar doméstico.

Etimológicamente del ár. hisp. *aššiwár* o *aššuwär*, y este del ár. clás. *šawār* o *šiwār*: ajuar, es el conjunto de muebles, enseres y ropas de uso común en la casa. Tradicionalmente en toda la zona geográfica que estamos estudiando, era la esposa la que aportaba el ajuar al matrimonio (entendiendo en este caso que se refería fundamentalmente a las ropas). Era responsabilidad de la madre ir preparando el ajuar de sus hijas antes de que éstas llegasen al matrimonio. La confección y bordado de determinadas prendas (manteles, sábanas...) era realizado por la propia novia antes de la boda.

La primera forma de ajuar contenía un conjunto de piezas de uso doméstico que aportaba la novia, por lo que se ha venido denominando según las zonas geográficas: *arreo de boda*, *ajuar de boda* y *arca de novia*. El nombre deriva de la circunstancia de que, al casarse, la mujer recibía de sus padres un arca que contenía las galas de ajuar necesarias, siempre en relación al rango social que ocupaban. El arca de novia portaba ropa blanca de lino casero que la novia había confeccionado y ornado con primorosos bordados, deshilados y encajes. La ropa de vestir se disponía en otro mueble de similar forma, pero de mayores dimensiones, el arcón. Días antes de la boda, la novia invitaba a la madre y hermanas del novio, junto con familiares y amigos, al acto de la presentación del ajuar dispuesto de forma delicada, para que valoraran su cantidad y calidad.

La importancia de estos ajuares y la dote que aportaba la novia al matrimonio quedaban registradas ante notario, por la cantidad y valor que ello significaba, como así lo atestigua el documento de dote de Ana Ximénez Çid, vecina del pueblo toledano de Parrillas, del siglo XVII, (Fig. 68) donde entre los muchos bienes que aporta al matrimonio, se relacionan: «..Una camisa con su aldar labrada de seda en 24 reales... Una gorguera de Ruan, con valona de lo mismo, y puntas de Flandes contrahechas, labrada de seda en 18 reales... Una delantera de vasar, con su red y flecos y primores en 4 reales»¹²⁵; así vemos que el ajuar de novia tiene por lo que representa, además de un valor económico, un valor de carácter social y simbólico, es una aportación material elaborada por ella misma en muchas horas de esfuerzo y de ilusiones entretejidas en los muchos puntos de su elaboración. Las piezas se hacían con tejidos nuevos y de calidad, que en el ámbito rural eran elaborados en talleres locales y caseros, especialmente

¹²⁵ Dote Ana Ximénez Çid. Parrillas, 28 de septiembre de 1662. AHPTO Protocolos, 14.144. 1662, fol. 164r-167vr. Escribano Juann Sobrino. Archivo Histórico Provincial de Toledo.

[illegible]

154

El ajuar doméstico podemos agruparlo, según las piezas y funciones que cumplieron o fines para los que se hicieron, en los siguientes apartados: 1. Ajuar de cama. 2. Ajuar de aseo. 3. Ajuar de mesa y 4. Ajuar ambiental.

VII. 1. 1. - Ajuar de cama.

En la Edad Media la casa del labriego acomodado por lo general constaba de una gran habitación a ras de tierra que servía como lugar de estancia y dormitorio; en ella se disponían varios escaños adosados a los muros y en el ángulo más discreto se colocaba la cama que estaba formada por tablas de madera o sobre «burrillas» o «banquillos» de madera. Este sistema de lecho prevaleció hasta entrado el siglo XX en pueblos castellanos y extremeños de la zona de Cáceres.

Las camas apenas existían en los ambientes rurales más pobres llegándose a improvisar con simple paja esparcida por el suelo. En ambientes más exigentes y dentro de las ciudades aparecen los lechos anchos formados por una yacija de madera con travesaños de correas, sobre los que se extendían mantas y pieles. La cama fue en esta época objeto de lujo y exponente del nivel económico de la familia.

Durante la Baja Edad Media, en los lechos de ambientes cortesanos también se despliega gran riqueza y variedad en los textiles que los cubren. Gonzalo de Berceo en sus *Milagros de Nuestra Señora*, menciona las mantas, sobrelechos y cabezales¹²⁶. Los colchones, plumazos o almadraques se cubrían por alfamares o colchas que podían variar en número y tenían como función cubrir la estructura de la cama o escaño. Sobre los alfamares se echaba el manto, cobertor o sobrelecho, más corto que los anteriores, para cubrir o tapar a los durmientes. Para reposar la cabeza se colocaban cabezales o traveseros.

Entre los alfamares prevalecen los de tejidos lisos, acaso con cenefas en el borde inferior bordadas o entretejidas, destacando los realizados en telas listadas. Los cabezales varían en número entre uno y tres, caracterizándose por su rica decoración. Los más sencillos se decoran con galones en los laterales. Dominan los margomados, con labores de variado colorido organizadas en cenefas¹²⁷. En las ilustraciones miniadas de las Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio se pueden ver bellos ejemplos de estas

¹²⁶ MENÉNDEZ PIDAL (1986), pág. 121.

¹²⁷ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (1988), pág. 341-342.

piezas, al igual que en los cabezales y almohadones de los sepulcros reales del Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas¹²⁸.



En los siglos del gótico la cama se sitúa en la llamada cámara o aposento. Se cubría con ricos cortinajes y colchas, recibiendo el conjunto de ellos el nombre de cámara por derivación de su función. Las camas góticas llevan pilares y cielo¹²⁹, preludiando las que llegarían con el Renacimiento.

*Fig. 69. Nacimiento de San Juan
Gótico catalán s.: XIV
Obra de Hermanos Serra
Museo Nacional de Arte
de Cataluña. Barcelona.*

Las camas de las clases sociales altas iban cubiertas con mullidos colchones, sábanas y almohadas de fino hilo y colchas de ricos tejidos bordados hechos con estofas venidas de Oriente, o tejidos de los talleres de Almería, Granada o Sevilla. En el siglo XIV se cerraban con ricos tejidos a modo de tapices. Las colgaduras más modestas eran de lana y de un solo color, labradas en los extremos y con flocaduras en los bordes.

Las camas renacentistas sobresalen por el lujo en el armaje de madera, pilares y sobrecielo ornado con ricas tallas, dando importancia también a las colgaduras, la colcha, el cielo y las goteras en las que las labores de malla daban gran transparencia. La clase media utilizaba cortinas, goteras y colcha de raso con sencillo floreado y flecos de remate sin descartarse brocados y terciopelos.

¹²⁸ RODRÍGUEZ PEINADO (2001); HERRERO CARRETERO (2005).

¹²⁹ “Cielo de cama” o dosel: ornamento de tejido que se coloca formando techo sobre la cama del que suele colgar una cenefa o “gotera”. COVARRUBIAS OROZCO (1995), voz «cielo»

En el ambiente popular las camas iban ornadas con ricas colgaduras, doseles, goteras y paños frontales. Estas camas de carácter ritual son camas de cámara nupcial y reciben distintos nombres: *cama de boda*, *cama galana*, *cama de colgaduras*. La tipología debió ser amplia en tiempos pasados, cada lugar tenía su estilo propio de vestirla, así recibe el nombre de: *cama novial* en Castilla, *cama colgada* en Huelva, *cama de vistas* en Extremadura, y *tálamo o cama nupcial* en Toledo.

La cama de boda castellana se orna con ricos *arambeles* y *colgaduras* de lino blanco muy ornamentado, sostenido por un bastidor apoyado sobre cuatro pilares; se adosa el cabezal en una pared, quedando la cama en el centro y cubriéndose con cortinajes tres de sus lados. La sabana bajera cubre el colchón, pero se alarga hasta cubrir la tablazón. Va cubierta con almohadas largas o *traveseras*¹³⁰, sobre las que iban dos almohadones cuadrados o rectangulares. La colcha es de lino labrado en blanco y la sábana encimera lleva bordados de gran relieve con las iniciales de la novia o todo el nombre bordado en el centro (Fig. 70).



*Fig. 70. Sábana encimera (fragmento)
Cama de boda castellana
Parrillas (Toledo) s.: XIX.
Colección particular*

¹³⁰ Durante la Edad Media, *travesera* es equivalente a almohada larga de cama, llevándose varias en el ajuar de boda cuando la novia tenía un alto estatus alto. Citado por GONZÁLEZ MENA (1994), pág. 71.

La *cama nupcial* de la provincia de Toledo se compone de dos banquillos de madera que soportan un armazón de tres o cuatro tablas. Sobre éstas, el jergón de paja de centeno o bálago y sobre él dos colchones de lana. Va adosada a uno de los ángulos de la cámara nupcial.

Arrimada a la pared, la cama ofrece en su lateral derecho la llamada *delantera* o *frontal*, que cuelga del borde superior de la cama. Las delanteras suelen variar según la población, pudiendo ir realizadas con deshilados, bordados, confeccionadas en ganchillo o en la denominada “red de Valdeverdeja”. Es una de las piezas principales y habitualmente van sujetas a la tablazón de la cama por medio de lazadillas de cintas.

Las camas nupciales de esta zona toledana limítrofe con Extremadura se asemejan en muchas características a la *cama de vistas* extremeña, llegando en algunos pueblos como Navalcán, Parrillas y pueblos cercanos a denominarse de la misma manera. También en su forma de engalanar la cama, pues muchas de ellas carecen de colgaduras y de cielo como las extremeñas y solo mantienen las delanteras y los frontales (Fig. 71). Al igual que el tálamo lagarterano conservan las mantas picadas y la colcha bordada o adamascada.



*Fig. 71. Delantera de cama.
Encaje a la aguja (ganchillo)
Parrillas (Toledo) s.: XIX.
Colección particular*

El *tálamo* o *cama nupcial* más representativa de la zona es el de Lagartera (Lámina VI). Al igual que el resto de las camas noviales va montada sobre armazón de madera y sustentada por dos banquillos. Arrimada siempre a un ángulo de la pared, ostenta rica sábana encimera con doble ornamentación distribuida en los dos extremos. En el superior o embozo, lleva escenas de los Misterios Gozosos y en los pies o extremo inferior, temas de los Misterios Dolorosos, por lo que se llama sábana de la Pasión. Según de testimonio de las mujeres de Lagartera, hay una tradición oral que justifica este nombre porque según ellas “dolor y pasión hay en el matrimonio”. También la delantera suele presentar escenas de la Pasión del Señor o de la Vida de la Virgen, separadas o cobijadas por arcos poligonales. A los pies cuelga el extremo decorado de la sábana encimera. Coronan esta cama, dos y hasta tres almohadas con cenefas moriscas, con una abertura única (Fig. 72).



*Fig. 72. Almohadas y sabana encimera.
Museo Municipal Marcial
Moreno Pascual
Lagartera (Toledo)*

Ésta es una tradición de época medieval, generalizándose su uso a partir del siglo XV. Testimonio de ello se puede ver en las miniaturas de la

Cantigas de Alfonso X el Sabio y en algunas pinturas hispano-flamencas por ejemplo, el cuadro de Los milagros de Santos médicos Cosme y Damián, atribuido a Fernando del Rincón (Museo del Prado) donde se observa una sábana con el embozo decorado con rica cenefa.

Toda la cama lagarterana va cubierta con un techo o cielo de tejido floreado de escaso valor llamado de tela de *pataratas*¹³¹, pero la *gotera* o *corredor* contiene temas religiosos, vegetales o figurativos. El dosel o corredor tiene unas flocaduras que suelen ser de blanco y turquesa, o de carmesí y naranja; encontrando una cierta analogía simbólica en la exposición que hace Fray Luis de León del Cantar de los Cantares, comparando los cabellos de la Esposa “*a las flocaduras de seda carmesí de los doseles y tapicería real, que está colgada del techo y artesones de la casa*”¹³².

La colcha va bordada con temas florales, o bien es de tela adamascada grana adornada con cinta y puntilla de oro. A cada ángulo de los pies de la colcha van tres claveles sobrepuestos fruncidos en zigzag en forma de abanico. Las colchas más antiguas, iban confeccionadas con tejido de grise-ta generalmente bordadas con grandes motivos florales; el tejido adamascado se empezó a utilizar posteriormente, agregando los tres claveles, generalmente de unos veinte centímetros, siendo menores los dos laterales en las paredes que hacen ángulo. Donde está la cama y por encima de ésta, se extiende un *repostero* con bellas escenas de la Vida de Jesús, la Pasión o la Virgen e incluso con escenas bíblicas, como la Samaritana junto al pozo de Siquem, el Sacrificio de Isaac, vidas de Santos etc.,

Para entender esta prodigalidad de temas religiosos y bíblicos en la ornamentación del tálamo de Lagartera, tendremos que acudir a la antropología etnológica del pueblo lagarterano, cuyos orígenes se remontan a un primer asentamiento de emigrantes mozárabes procedentes del sur, huyendo del fanatismo religioso de los musulmanes de Córdoba y Sevilla¹³³. La fundación mozárabe de Lagartera debió ser relativamente temprana, ya que una vez liberado Toledo por Alfonso VI en 1085 se inicia la repoblación

¹³¹ *Patarata* es «ficción, mentira o patraña» y «cosa ridícula y despreciable», con respecto a esta *patarata*, vendría a significar, la ficción de una tela buena, por otra que no lo es.

¹³² FRAY LUÍS DE LEÓN (1957), pág. 182.

¹³³ El Califa almohade Abd-al-Mumin, después de apoderarse de Marrakech, en 1147, anunció que no consentiría en sus estados más que a musulmanes y que todas las iglesias y sinagogas serían demolidas. Cuando conquista Sevilla ese mismo año, el metropolitano de dicha ciudad y los obispos de Medina Sidonia, Niebla y otras diócesis tuvieron que emigrar a Castilla, retirándose a tierras de Talavera y Toledo. La intolerancia de este Cálifa lleva a presumir la fundación de Lagartera, hacia 1150, quizás antes, si la emigración se efectúa a raíz de la persecución de 1126. GARCÍA SÁNCHEZ (1998), pág. 8.

del territorio por el procedimiento de *pressura*, que era una ocupación inmediata, simultánea y próxima a la acción del ejército cristiano reconquistador. Sánchez Albornoz, refiriéndose a la repoblación de la cuenca del Tajo Medio, dice: “*tolerada por los reyes, se ejercía la pressura, que era la ocupación de una tierra sin dueño, bien por militares del Norte o por los cristianos del Sur: mozárabes huidos de los territorios islámicos. Generalmente carecían de concesión y este tipo de repoblación se originaba en la ocupación, de ahí el nombre de pressura, con el cual es conocida durante toda la Edad Media*”¹³⁴. Con estas premisas históricas y antropológicas y conocida la pervivencia del rito litúrgico mozárabe en la comunidad toledana, mantenido desde la Edad Media¹³⁵ no es extraño observar la permanencia de su credo a la hora de manifestar su fe en los motivos religiosos que ornamentan el tálamo lagarterano, sin perder en su ornamentación toda una expresión de formulas tradicionales que les mantuvieron unidos durante los siglos de invasión musulmana, a la vez que han conservando su herencia artística y cultural hispanogoda.

Las *colgadas* del tálamo toledano cubren por completo los dos ángulos de la pared y van divididos según el léxico lagarterano en encastros¹³⁶ o cuadrículas, -hasta el número de veinte o treinta-. Esta cama nupcial se montaba el día de la boda, como elemento simbólico y ceremonial, además de exponente de riqueza y adorno (Fig. 73)¹³⁷.

¹³⁴ Cita tomada de García Sánchez, Julian. (1998), pág. 10 tomado de *Hidalguía*, Revista de Genealogía, Nobleza y Armas, nº 136 Año XXIV. Mayo-junio. 1976, págs. 295-296.

¹³⁵ Alfonso VI, al liberar Toledo (1085) concedió a los mozárabes el privilegio de seguir celebrando el antiguo rito hispano en seis parroquias toledanas. Entre los siglos XII y XV se mantuvo invariable el rito hispánico en estas parroquias, con el nombre de rito mozárabe. El arzobispo Bernardo de Sahagún (1085-1124) intentó suprimir el privilegio, pero las comunidades mozárabes defendieron tenazmente su sagrado derecho. A finales del siglo XV había decaído la vida de esta comunidad y la celebración de esta liturgia, con riesgo de extinción Finalmente el Cardenal Cisneros para asegurar la continuidad de este rito ancestral, instituyó la capilla mozárabe en la catedral de Toledo, revitalizando la comunidad y creando una comisión técnica que, utilizando con cierto sentido crítico los muchos manuscritos, pudo editar en 1500 el «Missale mixtum secundum regulam beati isidori, dictum mozarabes» y en 1502 el «Breviarium secundum regulam beati Isidori». FERRER GRENESE (1995). págs. 151-152.

¹³⁶ Del latín *castra castrorum*: campamento o sitio donde está acampado el ejército, dividido en cuarteles. Valga aquí «in-castro» como sustantivo: *encastro* como: cuartel. GARCÍA SÁNCHEZ (1976), pág. 53.

¹³⁷ La cama nupcial lagarterana de la Fig. 73, apareció montada en La Exposición del Traje Regional, celebrada en 1925 en el Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid, fue un evento notable que reunió en su Comité organizador a un amplio espectro de la intelectualidad española, de la nobleza y de las fuerzas vivas de la época, y cuya ambientación museográfica contó con la colaboración de artistas como Vázquez Díaz, Benlliure, Álvarez de Sotomayor, Planes, Benedito o Alvear. En todo caso, el alma del evento fue la duquesa de Parcent, D^a Trinidad von Scholz Hermendorff. Se reunieron 348 trajes completos, 3914 prendas y elementos textiles, 668 fotografías y 237 acuarelas. Tras cuatro años de trabajos, SS.MM. los Reyes inauguraron la exposición el 18 de abril de 1925. Cita extraída de la página web del Museo del Traje de Madrid. <http://museodeltraje.mcu.es/index.jsp?id=55&ruta=5,21>. 09/12/2011.



*Fig. 73. Tálamo o Cama Nupcial
Lagartera (Toledo)
Fondo Fotográfico Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha*

Es importante tener en cuenta la función que desempeñan las diversas ropas de cama, así como su uso en el tiempo y lugar, su calidad y orna-

mentación, ya que algunas de sus piezas pueden tener una doble función tanto doméstica como ritual, por utilizarse también en *rituales de boda o ceremoniales*. En este sentido por ejemplo, las colgaduras, delanteras y cielos del tálamo lagarterano tan ricamente ornamentados son utilizados hoy en día para engalanar los altares que se montan en Lagartera, para la Proce-sión del Corpus Christi¹³⁸, el valor iconográfico de estas piezas es conside-rable, por lo que más adelante analizaremos detalladamente su significado simbólico.

Existen notables diferencias entre las piezas de cama pertenecientes al ajuar ritual de boda y las piezas de ajuar de cama de uso más común, no solo en los materiales, sino también en la forma de las piezas, en las técni-cas y en la ornamentación, aunque también presentan interesantes temas iconográficos y ofrecen ciertos valores simbólicos (Lámina IV).

Dentro del conjunto de prendas de cobertura de cama con una fun-ción más utilitaria, pero no exenta de ornamento es el *cobertor*. Los cober-tores *se* usaron desde antiguo como prenda de abrigo. Ya en el siglo X se cita cobertor con los nombres de *fatel*, *fatol*, *alfatel* y otros términos proce-dentes del vocabulario musulmán. Su significado era el de cubre-cama, siendo esta la función del cobertor¹³⁹. También se llamaba galnape, - o las variantes de *ganape*, *guenabe*, *cangabe* – pudiendose referir a manta o co-bertor. El galnape se hacía con ligamento asargado o labrado en diversos colores. Según Gómez Moreno, “*En tiempos de los godos llamábase gal-nabis (galnape) la manta velluda de lana que servía de cobertor...las había palleas, tasadas ya en diez sueldos, ya en 60; otras eran antemanu y ante-massine, asargadas, de lana y de lino labradas, greciscas con fraja y mau-riscas, calificadas de óptimas*”¹⁴⁰.

Este tipo de cobertor se ha venido denominando en Castilla y Extre-madura con el nombre de *rapón* o *ropón*, así como *telliza*, *cubrecama* o *so-bre-cama*; también se denomina *ropón* a una especie de cobertor acolchado de calidad más modesta que se hace cosiendo unas telas gruesas sobre otras o poniéndolas dobladas. Los de mejor calidad van tejidos en lana, hacen la doble función de colcha y manta y actúan como cubierta o cobertura abri-gando a la vez (Fig. 74). Dentro de los cobertores de lana existen dos pie-zas diferenciadas dependiendo de su tejeduría: *cobertores de rueda*, cuando llevaban en su trama tres o cuatro hebras de lana por cada una de lino de la

¹³⁸ Ver nota nº 541.

¹³⁹ VILLANUEVA (1935). pag´. 327

¹⁴⁰ GÓMEZ-MORENO (1946). pág. 344.

urdimbre, produciéndose decoraciones diversas, y *cobertores de cuadro*, cuando llevaban tres o cuatro hebras de lana en la trama, por dos o más de lino en la urdimbre, constituyendo cuadros como elementos decorativos.



*Fig. 74. Cobertor de lana bordado
Escuela castellana.
Museo Etnográfico Textil “Pérez Enciso”
Plasencia (Cáceres)*

También se utilizaban otro tipo de cobertores de tejido mixto de lino y lana, denominado *pañuelina*, que se diferencia del tejido conocido como *pañolino* por llevar mayor cantidad de lino, quedando la lana embebida en él. Estas piezas van rematadas por flecos en tres de sus lados, realizados por lana de un solo color o de los que constituyen la decoración de los cobertores; generalmente se hacen por separado y se aplican después. También se utilizan flecos a modo de peine, remates de ganchillo o galón tramado con flocadura. El cobertor es una pieza considerada muy valiosa y en su confección se utilizaba lana bien teñida y de vistosos colores predominando el rojo, amarillo, azul, verde y negro, utilizados siempre en combinaciones binarias. Su decoración muestra composiciones de muestras ilimitadas en las que, de forma simétrica, se disponían los motivos naturalistas o esquematizados. En los ambientes rurales estos cobertores de lana eran las cubiertas más usadas en invierno y en el buen tiempo se utilizaban colchas de lino o algodón, que podían ser *colchas labradas* de tejido de lino con

ligamentos pilosos, afelpados o de caracolillo, y cuando se utilizaba el lino con *ligamento a la plana*¹⁴¹ o tejido de *tafetán* se hacían colchas *mechadas*.

Las colchas *labradas* confeccionadas con estas técnicas se realizaban con tres «piernas»¹⁴² tejidas por separado y después unidas por diferentes puntos de costura. El tejido destinado a este fin se programaba previamente en orden a la anchura, largura y temas ornamentales, ya que estos quedaban encuadrados en la superficie total de la colcha. Los temas iconográficos eran comunes, predominando los de estilo mudéjar –con motivos geométricos y abstractos–, para los tejidos pilosos y afelpados, reservándose para las colchas de caracolillos, los temas de carácter más simbólico.

Los tejidos de lino de ligamento labrado utilizaba principalmente el ligamento básico de *sarga*. Los tejidos pilosos más habituales son los que siguen el ligamento del terciopelo. En distintas vueltas la trama, al cruzarse con la urdimbre, va dejando unas lazadas e intervalos iguales sostenidas generalmente por una vara o listón mientras se realiza cada pasada y después se cortan con una cuchilla. Con los hilos sueltos se hacían decoraciones generalmente de orden geométrico. El ligamento de felpa se realizaba por la misma técnica anterior, con la diferencia que no se cortan las lazadas; el lino quedaba más erguido y la consistencia del labrado era mayor - aunque se hacían colchas con esta técnica, se utilizaba más para toallas o paños de manos (lienzo para secarse las manos)-.

El ligamento de *confite* o *caracolillo*, utilizado en casi todas las provincias castellanas, se realiza con dos lanzaderas; una con el hilo fino y otra con el hilo más grueso y retorcido. Con la primera se pasaban de cuatro a seis tramas seguidas con ligamento de tafetán, intercalándose a continuación la segunda, que se disponía de trecho en trecho en forma de presillas; éstas no se cortaban, sino que se retorcían más, consiguiéndose pequeños nudos, llamados coloquialmente confites o caracolillos, de ahí su nombre (Fig. 75).

¹⁴¹ Al lienzo con ligamento de tafetán se le llama también lienzo *plano* o de *ligamento a la plana*. El tafetán es un *tejido* cuya textura es prácticamente lisa, obtenida por la alternancia de la trama entre los hilos pares e impares de la urdimbre.

¹⁴² *Pierna*, denominada también *pierna de sábana*, es una medida equivalente a 2,5 metros aproximadamente. Por ser tejidos estrechos eran necesarias tres piernas para formar una sábana o colcha.



Fig.75. Colcha de confite. (Detalle)
Escuela castellana.
Museo Etnográfico Textil
“Pérez Enciso”
Plasencia (Cáceres)

Éstas eran las más apreciadas porque el nudillo o confite que se formaba exigía un trabajo más laborioso. Esta técnica se difunde por Galicia, Castilla y Murcia, en ésta última región por herencia castellana. En la zona toledana se denominan de *gorullos o gurullos*, encontrándose interesantes ejemplares que comparten en su tipología similares elementos ornamentales a las elaboradas en telares extremeños.

Las *colchas mechadas*, también denominadas *guateadas* o *enguatada*. Se componían de dos telas de lino, ambas del mismo tamaño, y para el relleno se utilizaba algodón en mecha o en rama para crear efectos de relieve. Este sistema recibió también el nombre de *estofado* por el hecho de que el material que se introduce a veces es sustituido por estopa («estofa») procedente del lino o cáñamo que queda cuando se separa la estopa flor para los tejidos. Las colchas mechadas se clasifican dentro del llamado bordado de *blanco sobre blanco*, poco habitual en el ámbito popular, que únicamente lo emplea en sus deshilados y en decorar este tipo de colchas¹⁴³. Por la complejidad de su técnica y la procedencia iconográfica de muchos de sus motivos, se puede considerar como una labor de carácter erudito. Este tipo de piezas era realizado en exclusiva, transformándose en ejemplares únicos en cuanto a su decoración, por lo que de acuerdo con la hipótesis de González Mena, suponemos que pertenecerían a clases altas o a casas de ganade-

¹⁴³ STAPLEY (1924), pág. 33; GONZÁLEZ MENA (1974), pág. 154.

ros y labradores acomodados. Esta misma autora sitúa su origen en el siglo XVI ya que muchos de los ejemplares hallados reproducen composiciones de tejidos adamascados y brocados de este siglo, así como el estilo de sus motivos propios de las artes industriales del siglo XVI, repetidas, sobre todo, en la ornamentación de muebles de madera y forja artística de esta época¹⁴⁴.

En este sentido, Staley afirma que sus diseños derivan casi siempre de las colgaduras de algodón estampado importadas de la India, adaptando el gusto oriental al carácter netamente español de su dibujo, atestiguándolo en su obra con ejemplares procedentes de Granada y fragmentos de ejemplares en que se ven trajes de la época de Felipe IV, como el águila de su dinastía, barcos corrientes de ese periodo, y escenas de caza¹⁴⁵ por lo que deducimos que las primeras producciones podrían datarse entre el siglo XVI-XVII.

Ateniéndonos a la iconografía de su ornamentación, comprobamos que la mayoría de las piezas presentan una organización reticulada formando una unidad central, generalmente bordeada por cenefa u orla. No hemos hallado ninguna de estas colchas ornamentadas con temas figurativos, exceptuando las piezas que ilustran el estudio de Staley, en que aparecen diversos motivos tanto antropomorfos, como zoomorfos y fitomorfos. La mayoría de las piezas estudiadas presentan ornamentación compuesta por elementos geométricos, círculos, óvalos, rombos etc., formando recintos cerrados por suaves líneas curvas sobrecargadas de motivos interiores de clara individualidad, que permiten distinguir la fisonomía de cada uno de ellos. La inserción de estos se hace siguiendo una cadencia matemático-geométrica, con ritmo continuo o a intervalos de alternancia.

El resultado de estos trabajos mechados adquiere una plasticidad de exquisita textura, consiguiendo mediante su técnica original, los temas decorativos empleados, el blanco marfileño de sus tejidos y sus efectos de claroscuras, una de las piezas más significativas dentro del bordado español (Fig. 76).

¹⁴⁴ GONZÁLEZ MENA (1978), pág. 282.

¹⁴⁵ STAPLEY (1924), págs. 33-35.



Fig. 76. Colcha mechada. (Detalle)
Escuela castellana.
Colección particular

Los motivos más frecuentes en su ornamentación son las flores y rosetas, estas últimas aparecen casi siempre en puntos clave, centros o puntos de unión de motivos o encerramientos, siendo el número de pétalos variable entre tres, cuatro, seis y ocho, llegando en ocasiones alcanzar, el número diez, doce o dieciséis, incluso veinte, dispuestas en estructura radial. Las rosetas se han venido utilizando habitualmente en todas las artes textiles, y se han mantenido en la mayoría de las escuelas del bordado popular, predominando las llamadas *rosa gótica*, *rosa renaciente* y *roseta asiria*, presentando cada una de ellas el esquema propio del estilo correspondiente. Todas son flores presentadas frontalmente y con un número distinto de pétalos, conservando siempre un esquema similar plano; apareciendo al modo de una rosa abierta compuesta por un botón central alrededor del cual se agrupan las hojas en círculo.

Las rosetas fueron un motivo floral de uso común en Siria y Egipto. Muy utilizadas en los mosaicos y pinturas de la época helenística, su origen no está muy claro, aunque, es evidente, que se formaron a partir de la visión frontal y estilizada de una flor de loto, crisantemo o margarita observándose semejanzas con ciertas unidades geométricas.

Su tipología es muy variada y algunas de ellas se forman a partir de un esquema cruciforme. Según Rodríguez Peinado, estas rosetas radiales fueron muy difundidas en las representaciones mosaicistas, de donde pasaron a la decoración textil, pudieron tener su origen en la técnica del bordado de aplicación, en el que algunas aplicaciones florales se sujetaban por medio de hilos radiados¹⁴⁶. La roseta asiria lleva los pétalos redondeados y se unen todos en un punto redondeado, Gómez Moreno afirma que en España se conservan rosas de este tipo en los tejidos medievales de los enterramientos reales del monasterio de las Huelgas, como las que se emplean para decorar el cojín procedente del sepulcro de la reina Mafalda¹⁴⁷. En los bordados de “hilos contados” aparecen habitualmente en forma de cuatro corazones lobulados formando una roseta octogonal. En las colchas mechadas las rosetas van acompañadas con frecuencia con otros elementos geométricos y florales, y con formas sigmoideas en combinaciones y ritmos variados y discontinuos, cuyas volutas se adosan a un vástago curvado central, motivo muy característico de la ornamentación renacentista (Fig. 77).



*Fig. 77. Colcha mechada. (Detalle)
Rosetas en punto central y clave de intersección
Museo Etnográfico Textil “Pérez Enciso”
Plasencia (Cáceres)*

Para cerrar este apartado mencionaremos el colchón como pieza utilitaria del ajuar de cama. Los colchones se hacían con tejidos de algodón,

¹⁴⁶ RODRÍGUEZ PEINADO (1993), pág. 205.

¹⁴⁷ GÓMEZ- MORENO (1946), Láms. CXIX y CXX, pág. 33 y ss.

lino e incluso esparto y se rellenaban de lana disponiéndose habitualmente encima de un jergón de paja o bálago. La ornamentación más frecuente de estos colchones eran cuadros o franjas, denominándose cuarteados y listados; de colorido diverso, aunque principalmente en blanco y azul. En ambientes ciudadanos, el colchón de tejido adamascado con temas florales era signo de riqueza, más tarde llegaría a popularizarse en los ambientes rurales.

VII. 1. 2. - Ajuar de aseo.

En ambientes populares han pervivido solamente dos piezas: las toallas y los paños de manos. El ajuar de aseo era muy reducido porque hasta hace no muchos años las casas en el ambiente rural no disponían de las condiciones necesarias que han llegado a ser norma en nuestros días para el aseo cotidiano. El baño se realizaba en “bañeras” portátiles bien de metal (barreños) o de madera y también en amplias tinas de barro. Pero los usos más corrientes de aseo eran lavarse cara y manos, por eso en el dormitorio disponían del palanganero y el aguamanil dentro de una jofaina. Cuando llegaba un huésped o visitante a la casa se le ofrecía la acción del agua de manos, es decir, se vertía agua del aguamanil sobre las manos cayendo en la jofaina. En algunas zonas éste *pañó manos* llegó a ser de gran lujo y por colocarse sobre la puerta de la antesala, recibió el nombre de *pañó puerta*, teniendo un fin decorativo y simbólico.

Durante la Edad Media la toalla de manos recibió distintos nombres: manutergia, hazaleja, facalelga, faralelga, factergil, facitergia, hasta degenerar en *falzalelga* a fines del siglo XI. Posteriormente se utilizaron las voces de *toagolam*, *toballia*, *tobadilla*, *toballa*, *toalla*, *tohallá*¹⁴⁸. A partir del siglo XV, en toallas y paños de manos de usos profanos los temas de los bordados presentaban pavos, grifos, cisnes, etc. Cuando se aplicaban al culto de la liturgia del Lavatorio se ornaban con temas religiosos o simbólicos y, a menudo, ostentan los nombres de Jesús y María, generalmente en forma de anagrama. Las toallas de todas las épocas llevan flecos o encajes. Los primeros pueden nacer de la misma prenda y después se labran a punto de *macramé*.

La toalla se cita en los inventarios medievales como pieza siempre muy decorada. Así en el de Isabel la Católica, se lee: «*una toalla labrada de deshilado de seda pardilla en blanca e colorada, e verde con oro hilado, que tiene dos labores anchas a los cabos y en medio de cada labor, las ar-*

¹⁴⁸ ISIDORO (SAN) (2009)

mas de Castilla e León e Aragón....». Otra cita dice: «una tolla de olanda desfilada con seda pardilla y alrededor de dicha tohalla una randa de oro hilado con un cairel de seda verde...»¹⁴⁹

Hasta el siglo XVII toallas y paños de manos recibían el nombre de aquellas piezas que estaban al servicio de la mesa cortesana o aristócrata - mesa de señores de salva-¹⁵⁰ y al servicio de la mesa o altar en la liturgia religiosa. Ambas piezas eran objeto de guarniciones con bordados y encajes.



*Fig. 78. Toalla (detalle). Ajuar de aseo.
Escuela de Navalcán (Toledo)
Colección particular*

El paño de manos cumplía la función social de participar en ritos de transito, boda, nacimiento, bautizo, etc., así aparecen documentados en muchos cuadros de pintura como *El Nacimiento de la Virgen*, obra del XVI de Pantoja de la Cruz en el Museo de Prado o *La Circuncisión del Niño Jesús* de Francisco de Zurbarán, obra del siglo XVII en el Museo de Bellas Artes

¹⁴⁹ Inventario de la Recámara de la reina Católica, año 1505, fol.6, leg. 30. Archivo de Simancas.

¹⁵⁰ Señores de salva, señores con salva o con fuero de salva, era el nombre que se daba a los encargados de servir la mesa a los reyes y grandes señores. Y *salva era* la prueba que se hacía de la comida y la bebida, para asegurar que en ellos no había ponzoña. PÉREZ GUTIERREZ (1929), págs. 210 y ss.

de Grenoble¹⁵¹. Por su parte, la literatura nos ha legado muchos ejemplos, en *La Vida del Lazarillo de Tormes*, se recoge: «...a falta de paño de manos se hacía servir de la falda del sayo»¹⁵². El Arcipreste de Talavera dice: «pañezuelos de manos a docenas...»¹⁵³ pudiéndose estimar que hace referencia a toalla pequeñas para el tocador, pues se refiere al adorno de la mujer.

En el ámbito rural han permanecido hasta nuestros días dos piezas bien diferenciadas, la toalla y el paño de manos. La primera ha quedado relegada al uso utilitario, aunque se distinguen las de lujo de las que verdaderamente cumplen el servicio cotidiano de secar las manos, que son de felpa producidas en fabricación industrial. Antigüamente se hacían de tejidos labrados y pilosos (Fig. 79); las de lujo formaban parte del *arca novial*¹⁵⁴ y se hacían con tejidos más finos con ligamento a la plana asargado, denominado adamascado, formando cuadros o dibujos florales, estos últimos, combinando el color blanco con tonos suaves en azul, malva, rosa o amarillo. Las iniciales de la dueña se bordaban en un extremo o en los dos cuando iban separadas.



Fig. 79. Toalla labrada. (Detalle)
Museo Etnográfico Textil
“Pérez Enciso”
Plasencia (Cáceres)

¹⁵¹ En *El Nacimiento de la Virgen* (1603) de Pantoja de la Cruz se pueden observar tres paños de manos, uno que sostiene María de Baviera, suegra de Felipe III secando a la Virgen recién nacida, ornamentado con encaje de bolillos o a la aguja, el segundo cubriendo el canastillo de la ropa decorado con encajes y randas al deshilado y el tercero, más sencillo lo lleva una dama para envolver a la niña. En la *Circuncisión del Niño Jesús* (1639) de Zurbarán, se presenta un servidor portando un aguamanil y en el hombro izquierdo, un paño de manos decorado con franjas bordadas.

¹⁵² LAZARILLO DE TORMES (1976), pág. 163.

¹⁵³ MARTÍNEZ DE TOLEDO (1987). pág. 94.

¹⁵⁴ Arca que se regalaba a la novia y que contenía la dote. Generalmente era rectangular con cubierta plana y en ocasiones iba decorada con motivos geométricos incisos característicos de cada zona. http://www.mcu.es/museos/docs/MC/Tesoros/Mobiliario/Diccionario_A-I.pdf. 23-10-2012.

En el siglo XIX, por influencia de ambientes señoriales, para las toallas de ceremonia se utilizaron tejidos adamascados, finos y sedeños, compuestos con hilaza de lino y de algodón combinados con algo de seda, pero ya no proceden de los telares populares, sino que son manufacturados en fábrica. Llevan ricos bordados artísticos con técnicas propias del bordado erudito en sedas de gran policromía. Los temas son florales enlazándose con grandes iniciales, separadas, en monograma (Fig. 80) o con el nombre completo de la dueña. Van rematados con flecos de macramé, o con los llamados de *melindre* que forman ricos almenados con hebras deshilachadas a los extremos.



*Fig. 80. Toalla (detalle).
Ajuar de aseo. s.: XIX
Parrillas (Toledo)
Colección particular*

El paño de manos en el bordado popular es una pieza casera que tiene forma de rectángulo muy acusado. El tejido es de lino fino o entrefino blanco marfileño. En sus extremos suele llevar una decoración ancha de deshilado, llegando a alcanzar hasta veinte centímetros. Esta misma labor se extiende a los lados mayores en cenefas más estrechas. Los motivos son variadísimos, al igual que las técnicas siendo frecuentes las de entretejido, de por cuenta y deshilados, teniendo varias aplicaciones: para colocar sobre alguna mesa, cubriendo las mesas de altar para las procesiones del Corpus,

o sobre una mesa en el momento del Viático. También se utilizan en los bautizos, llevado por la madrina sobre el brazo que lleva el niño.

Esta pieza de aseo ha alcanzado con el tiempo un alto valor decorativo, simbólico y de prestigio social, llegando a cumplir diferentes funciones, como pieza de ajuar de aseo, de mesa y doméstico a la vez, que puede formar parte del ajuar ritual.

En Lagartera se mantiene la costumbre de colocar sobre las puertas de las antesalas, el paño de manos (*pañomano*) profusamente ornamentado con bordados y deshilados, (Lámina IV) recibiendo también el nombre de paño de puerta (*pañopuerta*). En su decoración suelen combinarse los motivos geométricos y heráldicos, junto a los fitomorfos, zoomorfos, antropomorfos de carácter simbólico (Fig. 81).



*Fig. 81. Paño de manos o “pañopuerta” (Detalle).
Lagartera (Toledo)
Colección particular*

VII. 1. 3. - Ajuar de mesa.

El ajuar de mesa lo componen prioritariamente manteles y servilletas. Los textos ofrecen numerosos testimonios de la existencia y uso de manteles, así por ejemplo en el viejo romance de Cid o el llamado Tercer Romance, recopilados por Ramón Menéndez Pidal, se recoge la siguiente frase, como protesta por la justicia que pedía al rey: “...*ni comer pan a manteles...*, considerándose un lujo tener la mesa cubierta con manteles. También en el romance en que se declaran traidores los condes de Carrión, aparece la frase: “...*y al alzar los manteles...*”, es decir, al terminar la comida¹⁵⁵.

Lampidrius ha descrito los suntuosos manteles que el emperador Heliogábalo, sucesor de Calígula hizo bordar en el año 217 para las mesas de su palacio y en los que, sobre el lienzo de lino marfileño figuraban labrados a la aguja todos los manjares que podían emplearse en el servicio de la comida¹⁵⁶. San Isidoro presenta al mantel como una pieza de lino, que recibía distintos nombres: *mapil*, *mápula*, *mappa*, *mantella*, *mantillra*,¹⁵⁷ algunos conservados hasta la Edad Media, aunque transformados. Igualmente la servilleta se conoce con distintas voces: *lentro*, *linte*, *línea*, *linta*, *mina lencio*. En el siglo XI prevalece el nombre de *fazalelia* y *mandíbula*, este nombre, por utilizarse en limpiarse los labios y carrillos.

En testamentos, inventarios o libros de cuentas, se recogen citas del uso de manteles, servilletas o «toallas», así en el Inventario de Isabel la Católica, se cita: “*unos manteles alemaniscos de seda vieja, rrotos, cosidos por la mitad a la larga, que tienen de largo cuatro varas e media escasa, apreciároslos en un florín*”¹⁵⁸. Le denominación de manteles se daba también a las toallas, según se desprende en unos versos del Libro del Buen Amor: “*buhonera con arnero va tañendo cascabeles/ y revolviendo sus joyas: sortijas con alfileres/ decía, por las toallas: compradme aquestos manteles*”¹⁵⁹.

En el siglo XVI la servilleta se hace común sustituyendo al lavamanos, como éste anteriormente había sustituido la forma más primitiva de enjugarse los dedos con miga de pan ligeramente. Durante los siglos XV y XVI se denominaba al mantel como “pañó de mesa” y tenía una forma de

¹⁵⁵ MENÉNDEZ PIDAL (1970). págs. 135-151.

¹⁵⁶ GONZÁLEZ MENA (1994), pág. 58.

¹⁵⁷ ISIDORO (SAN) (2009).

¹⁵⁸ TORRE Y DEL CERRO (1968), pág. 234.

¹⁵⁹ JUAN RUIZ (ARCIPRESTE DE HITTA) (1987), pág. 170.

terminada, más largo y estrecho que ahora, porque las mesas también los eran. La servilleta se denominaba “pañó de comer” y servía también como paño de aseo y limpieza de cada comensal, ofreciéndose una servilleta basta para toda la comida y, en aquella época se daba servilleta limpia al señor cada vez que bebía o cambiaba de plato de comida. Otro paño importante era la *tobaja*, *tobaya* o *toalla*, distinta al *pañó de manos*; la primera se utilizaba en la ceremonia del aguamanos en la mesa y el segundo era utilizado en el lavado en el momento de asearse.

En los ambientes populares las costumbres eran sencillas. No en todas las casas se cubrían la mesa con manteles. Se conocen los llamados «manteles de boda» y de «mesas tocineras». La ropa de mesa de carácter popular, especialmente la castellana, ha venido repitiéndose desde la época medieval con escasas variaciones hasta bien avanzado el siglo XIX. Conservar la ropa blanca en los arcones y arcas ha sido una costumbre de la mujer rural, sumándose la que heredaba de sus padres y abuelos a la que había aportado como ajuar de boda. De esta forma se han podido conservar piezas de siglos pasados, pues por respeto y recuerdo se guardaban aquellas piezas heredadas como algo sagrado, usándose en contadas ocasiones. Estas piezas son principalmente el *mantel de bodas*, *mantel común*, *mantel de mesa tocinera* y *servilleta* o *mantelito*.

El *mantel de boda* era de tejido de lino labrado de forma más compleja con dibujos de diferentes motivos y técnicas. Siempre de lino labrado con dibujos en relieve de carácter geométrico. El tamaño podía oscilar entre tres metros de largo por sesenta de ancho que era el máximo que hacían los telares para estas piezas. Cuando se querían más anchos, se recurría a la unión de dos o tres piernas por medio de pequeñas randas. Los lados más cortos solían terminar con flecos, bien procedentes de la urdimbre, obtenidos de eliminar las tramas y deshilar los extremos; otros llevan flecos postizos y sobrepuestos al extremo del tejido, labrados con el punto de macramé. Solían también llevar las iniciales capitales bordadas en uno de los extremos a punto de cruz en rojo o negro.

El *mantel común*, era de tamaño más pequeño y en algunas ocasiones cuadrado. Podía elaborarse con tejidos labrados, aunque predominan los elaborados con tejidos a la plana. Su usaba para diario o para invitados. Llevaba también flecos y sus medidas oscilan entre un metro y treinta y cinco centímetros, y dos metros por uno y sesenta de ancho.

El *mantel de mesa tocinera*¹⁶⁰ es de tamaño pequeño adaptado al de la mesa. Siempre lleva flecos, pues se tejen varios de forma encadenada, dejando trechos sin tramar que al cortar por el medio se obtienen así los flecos de dos manteles simultáneamente.

El *mantelito-servilleta* suele ser de tejido fino o a la plana, de pequeño tamaño, siendo las medidas más comunes las de cuarenta y cinco centímetros de largo por cuarenta de ancho, medida de la urdimbre del telar.

Anejas al ajuar de mesa, hay que considerar aquellas piezas que se usan en la cocina en la preparación de la comida y la preparación de los alimentos. Son típicas las piezas utilizadas en la preparación del pan, denominadas *maseras* en Castilla y *tendíos* en el Sur; con ellas se abrigaba la masa mientras reposaba en la artesa o el pan preparado para meter en el horno. Cuando ya había salido, hasta que perdía el calor, se cubría con otros más finos llamados *trapos de pan* o *repiscos*. A veces se hacían de ganchillo. En todo caso llevaban las iniciales de la dueña.

Para cubrir las mesas de la cocina estaban las *tendías*, los *trapos de mesa* o *cubiertas*, diferenciándose de los manteles de comer en que eran paños sin adornos, blancos y con listas en rojo o azul; podían llevar alrededor alguna labor de ganchillo llamada picos o repicos.

Para cubrir tinajas, frutas u otros utensilios se usaban los *tapadores*, *pañitos* o *ruedos* de formas cuadradas y redondas, respectivamente; podían ser de ganchillo con hilo de algodón grueso o bordados. El tejido podía llevar el color formando cuadros o listas. Las *rodeas*, *rodillas*, *rodetes* o *perrellas*, eran paños diversos de uso exclusivo para la limpieza de la cocina, habitualmente iban sin ornamentar y eran de tejidos burdos o restos de otros tejidos ya utilizados.

¹⁶⁰ La mesa tocinera es un claro ejemplo de mueble campesino, ya que se encontraba en toda casa rural. Su estructura sencilla y la madera de la que está fabricada (de pino o, en ocasiones, de castaño, fresno o frutales), denotan su origen humilde. Sirvió de apoyo para cortar y preparar alimentos e incluso para comer. Llevan un cajón donde se guardaba el pan u otros alimentos: queso, embutidos o tocino (de ahí su nombre) así como algunos utensilios de cocina. Las hay grandes y pequeñas, y las antiguas son ligeramente más bajas que las actuales. A veces lleva tirantes interiores, unas maderas que se cruzan en forma de aspa para reforzar la estructura.



*Fig. 82. Mantelería (Detalle) Ajuar domestico
Bordado de por cuenta
Escuela Toledana. Colección particular*

VII. 1. 4. - Ajuar ambiental.

El ajuar ambiental en las casas rurales no es demasiado amplio debido al carácter sencillo y humilde de sus gentes, respondiendo a más a una función utilitaria y a las necesidades de evitar los efectos climatológicos que a producir suntuosidad o lujo como objetos decorativos. Aunque sí existe una variada tipología dentro de cada género. Las piezas más frecuentes en nuestra zona de estudio son *mantas*, *cortinas*, *bancales*, *respaldares*, *cubiertas* y *paños*, *alaceneros*, *basares*, *pañó de puerta*, *goteras* y *porteras*.

Aunque ya hemos mencionado las mantas y las colchas que cubrían las camas tanto las nupciales como la de uso más común, incluiremos en este apartado algunas piezas más de uso ordinario y que formaban parte también del ajuar ambiental, ya que la manta, tal y como la entendemos hoy en día, como pieza de abrigo y dispuesta entre sábana y colcha, surge a partir del siglo XVII, época en que empieza a darse importancia a la ropa blan-

ca y a las colchas de lujo¹⁶¹. Además en los ambientes rurales las mantas no solo servían para cubrir las camas nupciales y mostrar la riqueza y estatus social en el ajuar de novia, sino que han servido incluso de abrigo personal, utilizándose también para distintos fines domésticos, agrícolas o ganaderos.

En Castilla y Extremadura las cabañas de ovejas merinas dieron lugar a la producción de buenos paños de lana con los que se confeccionaron buenas mantas en telares locales o en fabricas como las de Palencia, en que las piezas obtenidas eran blancas, el color natural de la lana.



Las mantas de lana son de sarga, generalmente presentando dibujos geométricos, formando retículas en forma de rombo, losange o espiga (Fig. 83). El tejido se enfurtía y se limpiaba; también se cardaban por ambas caras para que proporcionasen una textura pilosa y más suave. A este tipo de manta se denominaba *frazada*, *frezada* o *franzada*.

Fig. 83. Manta
Ajuar doméstico ambiental
Museo Etnográfico Textil "Pérez
Enciso" Plasencia (Cáceres)

También se han utilizado mantas de colores o mantas-colcha. La lana se teñía de colores, por lo común rojo, verde y negro combinándose para obtener mantas *listadas* o *acuartilladas* de varios colores utilizadas en todas las regiones de España. Otro género de mantas utilizadas para las faenas del campo recibían el nombre de *mantas de costal*, en las que se combinaban los colores amarillo y azul o el rojo y negro, y las denominadas *mantas muleras* o *mantas de pastor* (Fig. 84), comúnmente a cuadros listados en tonos marrones tostados o en combinación de gris, rojo, negro y azul.

¹⁶¹ GONZÁLEZ MENA (1994), pág. 52.



*Fig. 84. Mantas de pastor
Ajuar doméstico
Fotografía Ramón Masats. Valladolid, 1962*

En los ambientes populares se han imitado la variedad de remates colgantes utilizados desde la Edad Media en los palacios y ambientes señoriales a modo de lambrequines, doseleras y volantes, confeccionados con tejidos suntuosos guarnecidos con borlas, bordados y flecos, recibiendo en el bordado popular el nombre de *goteras* en general. Cuando remataban a modo de dosel la zona superior del arco o puerta que comunicaba portales, pasillos, o habitaciones, tomaba el nombre de *portera*.

Estas piezas en forma de banda rectangular, guardaban la medida del dintel de la puerta que decoraban y *solían* ir siempre muy bordados con temas propios de cada escuela. Para su ornamentación se emplean variedad de técnicas, mezclando dibujos geométricos con técnica de hilos contados, deshilados y técnicas de encajes a la aguja (Fig. 85).



*Fig. 85. Portera (Detalle) Ajuar ambiental
Encaje de aguja
Escuela Toledana. Navalcán.
Colección particular*

Las *cortinas* como piezas protectoras que sirven para cubrir huecos y espacios se llamaron antiguamente *colgaduras*, utilizándose en separar estancias, cerrar huecos o velar espacios, por lo que en muchas ocasiones se emplearon paños o «*tejidos colgados*», de ahí su nombre. Estos eran tupidos y fuertes cuando su función era protectora; flexibles, tupidos o calados para las camas adoseladas; traslucidos y transparentes, si cubrían o velaban ventanas o balcones. El tamaño dependía del hueco donde se fueran a instalar, pudiendo cubrir totalmente el espacio o llegar a una altura mediana o terciada. Las que se ponían delante de las puertas como pieza protectora de abrigo u ornato se denominaban *antepuerta*.

Las modalidades y formas de disponer cortinas y cortinajes varían dependiendo de los ambientes y las épocas a que pertenezcan. En este trabajo nos detendremos en las que se han venido utilizando en ambientes rurales y populares, en que las telas empleadas han sido por regla general, tejidas en telares caseros o manufacturadas en lino, lana o algodón; siendo utilizados con bastante frecuencia durante el siglo XIX hasta principios del XX tejidos adamascados compuestos de algodón y algo de seda, que posteriormente se bordaban con motivos florales, bucólicos o campestres (Fig. 86).



*Fig.86. Cortina (detalle). Ajuar ambiental
Escuela de Oropesa
Museo Municipal Marcial Moreno Pascual
Lagartera (Toledo)*

Los *respaldares* o *espaldares* eran piezas a modo de bandas de «quita y pon» dispuestas en la pared sobre los bancos corridos, bien de obra de albañilería o de madera que no llevaban respaldo propio. Su función era utilitaria, evitar el frío del muro, y en los ambientes populares se ornaron con los bordados propios de cada zona. Su forma rectangular podía ocupar todo el espacio, desde el borde del banco hasta una altura suficiente para el acomodo del cuerpo. También podía consistir en una amplia banda algo más estrecha que se disponía a la altura en que se apoyaba solamente la parte alta de la espalda, recibiendo el nombre de *arrimadillos*.

Los *bancales* eran paños que se ponían sobre las bancas en la zona que se utilizaba de asiento. Siempre se hacían con tejidos resistentes o buenos paños. En la zona toledana suelen ir decorados con bordados “picaos” y rematados con flocaduras (Fig. 87).



*Fig. 87. Bancal. (Detalle.) Ajuar ambiental.
Bordado “picao”
Museo Municipal Marcial Moreno Pascual
Lagartera (Toledo)*

En las casas populares, donde las puertas son generalmente de madera tosca, se disponía sobre ellas un paño rectangular de dimensiones variables llamado *pañó de puerta*; este pendía por igual a ambos lados y llevaba una misma decoración a los extremos. Según González Mena, los más antiguos estaban realizados a punto de cruz en rojo y si estaban de luto, se bordaban en negro¹⁶². Posteriormente se incluyeron deshilados con temas ornamentales geométricos o zoomorfos de anchas franjas sobremontadas, llevando con frecuencia las iniciales de la dueña; el borde va rematado con encaje de macramé o ganchillo y en los más avanzados encajes de bolillos.

Esta costumbre se mantiene hoy en día en el pueblo de Lagartera, colocándose en la puerta interior del portal o zaguán de las casas, denominándose *pañopuerta*, aunque como hemos mencionado en el capítulo correspondiente al ajuar de aseo a veces se trata de un paño de mano, cumpliendo la misma función. Va colgado a un tercio en la parte superior de la puerta; profusamente decorado con bordados de deshilado y de “hilos con-

¹⁶² GONZÁLEZ MENA (1994), pág. 63.

tados” o “de por cuenta”. Los motivos de inspiración renacentista suelen ser zoomorfos y fitomorfos y los colores habitualmente empleados son el blanco y el tostado. (Fig. 88).



*Fig. 88. Pañopuerta”
Escuela de Lagartera
Colección particular*

Este paño que en principio se colocaba en los días de acontecimientos importantes para la familia, como la entrada de quintas de algún hijo, en bodas, bautizos, etc., ha pasado a ser una decoración prácticamente permanente en las casas lagarteranas. Tal vez, este paño estuvo relacionado con la costumbre del aguamanos que se daba a los huéspedes invitados a comer y como en las casas de ambiente rural no siempre había servidores, este paño quedaba dispuesto siempre para su uso.

El *pañopuerta* también se utilizaba en Montehermoso (Cáceres) dispuesto sobre la puerta de entrada del cillero, habitación de cama de vistas, manteniendo similares características y con bordados propios de la escuela cacereña.

Un tipo de pieza singular es el *alacenero*, realizado con dos clases de tejidos unidos; uno, más ordinario que se dispone sobre el anaquel, y otro que cuelga y es visto que se hace con tejido más fino, bordado o con encaje. En las casas sencillas de ambiente popular se utilizan piezas parecidas a modo de *delanteras de vasar* para cubrir los repisas de albañilería, (*vasares*) donde se colocan platos, vasos y tazones; por lo común van realizados en lino casero y bordados con motivos típicos de cada escuela, los toledanos suelen ir rematados con los llamados “piquitos” o “piquillos” o con encajes (Fig. 89).



*Fig. 89. Delantera de vasar o “vasares”. Ajuar ambiental
Escuela castellana. Navalcán (Toledo)
Colección particular*

De la necesidad de cubrir los asientos duros y fríos de los bancos de obra o piedra, surgió el *cojín*. Éste puede ser de tamaño pequeño, de forma rectangular, cuadrada, redonda o cilíndrica, también suele conocerse como almohadón o almohadilla, reservándose la denominación de almohada para la utilizada en la cama, tomando igual anchura que la cama.

La función del *cojín* ha sido múltiple, se ha utilizado para cubrir muebles de asiento, bancos de fábrica, madera, escaños, sillas y taburetes y amortiguar la dureza de la materia a la vez que cumplía una función ornamental y decorativa. Utilizado como pieza de comodidad en diversos usos del hogar, fueron elementos de dignidad y categoría social desde los más antiguos tiempos¹⁶³. El *cojín* como pieza de asiento fue necesario durante la Edad Media, prolongándose a los siglos XVI y XVII, así se disponían en los estrados femeninos almohadones y cojines como piezas de asiento y lujo, utilizados únicamente por la mujer, quedando las sillas reservadas para los caballeros. Esta costumbre se mantiene durante todo el siglo XVII; en los inicios de esta centuria, Zabaleta describe magistralmente los tres estrados de los aposentos de una dama, y en todos ellos priman los cojines como

¹⁶³ GONZALEZ MENA (1988), págs. 317-329.

elementos de asiento¹⁶⁴. Eran confeccionados con los mejores tejidos de cada época, especialmente con rasos, damascos y terciopelos y algunos ricamente bordados.

En los ambientes populares, los cojines se han utilizado con la misma finalidad de hacer más cómodo el rústico mobiliario y proteger del frío del asiento, al mismo tiempo ha servido de categoría y relación social, al ser utilizados como presentes o regalos en diferentes acontecimientos. En las escuelas toledanas de bordado el cojín ha sido uno de los principales elementos de comercialización, junto a tapetes y manteles, existiendo un amplio repertorio de formas, temas y motivos.

La ornamentación de los cojines de la escuela de Navalcán, van generalmente bordados con elementos geométricos propios del bordado de “por cuenta”, presentando el conocido en esta localidad como motivo de la “piña” en múltiples composiciones (Fig. 90); la estrella de ocho puntas

también es uno de los motivos más utilizados, al igual que rombos, cruces, losanges y otros motivos característicos del bordado de “tejidillo”.



*Fig. 90. Cojín
Escuela castellana
Navalcán (Toledo)
Colección particular*

Suele emplearse el colorido policromo para el bordado “de por cuenta”, y predominantemente rojos, negros y azules para los realizados con técnica de “tejidillo”, alguna vez los verdes y tostados. En los últimos tiempos se ha utilizado la hebra de hilos “matizados”, colores de manufactura industrial. Van rematados con “piquillos” y con flecos en cada uno de los cuatro ángulos realizados con hilos de los mismos tonos que la bordadura.

¹⁶⁴ ZABALETA (1885), pág. 90.

La escuela de Lagartera presenta una amplia gama decorativa en la ornamentación de los cojines; sus motivos pueden ser geométricos y figurativos, pertenecientes tanto al campo antropomorfo como al zoomorfo. Las técnicas empleadas también son variadas, a “hilos contados”, al “deshilado” o mezclando ambas técnicas a la vez. Una característica propia de esta escuela incluye motivos



heráldicos y renacientes con cierta frecuencia, utilizando generalmente la técnica de “a dibujo” (Fig. 91). El colorido varía desde los tonos policromos, hasta la mezcla de rojo-negro, azul claro-azul oscuro.

*Fig. 91. Cojín
Escuela de Lagartera
(Toledo)
Colección particular*

En el apartado de *paños y cubiertas* entran gran variedad de piezas destinadas a cubrir todo tipo de muebles. En los ambientes populares aún se conserva la denominación de *cubierta* para todo tipo de pieza destinada a cubrir una mesa, arcón, baúl, cómoda, etc. La denominación más común es la de *pañó, pañito o tapete*. Su forma y tamaño es en función de la forma y el espacio de la superficie del mueble en que vayan a ser colocados; las formas más frecuentes son rectangulares, cuadrados y redondos o *ruedos*, pudiendo ocupar parcial o totalmente la superficie donde se sitúen.

Se elaboran en distintos tejidos, *lino, batista, organdí* etc., o encaje en sus diversos géneros para la totalidad de la pieza o guarnición de remate. La nota común es que todos ellos son objeto de una rica ornamentación bordada y en todas las escuelas españolas existen variados ejemplares.

Dentro del bordado popular toledano merecen especial atención los pertenecientes a las escuelas de Navalcán y Lagartera. La pieza más destacada dentro de este apartado es el denominado *pañó de arca*, de forma rectangular muy acusada, pues cubre casi la totalidad del arca, arqueta o baúl donde va colocado. Generalmente está realizado en lino casero; los más antiguos de la escuela de Navalcán van bordados con la técnica de “acol-

chado” o “tejidillo”, organizado en bandas paralelas o encuadrando la superficie del paño, incluyendo en ocasiones las iniciales de la propietaria (Fig. 92) van rematados alrededor con encaje de bolillos o de aguja.

Los colores empleados son el negro, el rojo oscuro o granate y el azul; modernamente se han incluido los verdes y tostados.



*Fig. 92. Paño de arca
Escuela de Navalcán (Toledo)
Colección particular*

Los *paños de arca* de la escuela de Lagartera guardan la misma proporción de tamaño del mueble que vayan a cubrir. Están realizados en hilos caseros y profusamente ornamentados, utilizándose en su realización prácticamente todas las técnicas de bordado características de esta escuela.

Aunque hay variantes bien definidas, unos van realizados con la técnica de “a dibujo” habitualmente con motivos florales en su composición; en otros la técnica empleada es a “hilos contados” con dibujos geométricos ocupando prácticamente la totalidad del tejido, en ocasiones esta técnica va mezclada con bordado al “deshilado” en el que suelen aparecer motivos zoomorfos y fitomorfos alternados con elementos geométricos, compaginando en perfecta armonía el color de estos con la hebra empleada en el “cuajado” del deshilado (Fig. 93).



*Fig. 93. Paño de arca
Escuela de Lagartera (Toledo)
Colección. Pedagógico Textil. (U.C.M.)*

LAMINA IV

Ajuar doméstico



*1. Colcha (Detalle)
Ajuar de cama
Escuela de Lagartera (Toledo)
Colección particular*



*2. Paño de manos
Ajuar de aseo.
Esc. de Lagartera
(Toledo).
Colección particular*



*3. Almohada
Ajuar de cama.
Escuela de Lagartera
(Toledo)
Colección particular*

VII. 2. El ajuar ritual y ceremonial.

Desde antiguo, el hombre ha venido realizando una serie de actos para propiciar los beneficios de los seres superiores, las fuerzas sobrenaturales y las energías de la naturaleza, así como glorificar y conmemorar los hechos importantes de la historia de un pueblo. Los que se dirigen a los seres que trascienden de esta vida han llegado a la categoría de *ritos*, quedando en la categoría de *ceremonias* aquellos actos de ensalzamiento de hechos más cercanos. Los ritos han alcanzado el grado de sacralidad porque en ellos subyacen creencias de rango superior o espiritual.

Los ritos que más pervivencia han tenido dentro de la vida de la comunidad, han sido denominados de *pasaje* o *tránsito*¹⁶⁵, destacándose, el nacimiento, bautismo, comunión, matrimonio o boda, y muerte. Las ceremonias de carácter social y civil están enraizadas con los hechos de la historia de un pueblo, y han ido aglutinando la unidad e identidad de los individuos que constituyen una comunidad. Para la celebración de ritos y ceremonias tanto de carácter civil como religioso, la mujer ha realizado una serie de piezas de arte textil que con el tiempo, han sido investidas de cierto carácter simbólico, trascendiendo la función ceremonial del mismo, perviviendo algunas de las utilizadas en ritos de *pasaje* y sobre todo, aquéllas que forman parte del ceremonial religioso de carácter eclesiástico.

VII. 2. 1. - Ajuar ritual de boda.

Dentro del ambiente rural el ajuar de boda ha tenido gran importancia, considerándose una costumbre institucionalizada hasta hace poco y llevándose a la práctica de forma continuada siglo tras siglo. Pasado el tiempo del cortejo, se llegaba al *rito petitorio* cuando el novio pedía la mano de la novia y la entrada a la casa de ésta. Verificado este reconocimiento por parte de los padres de la novia, en poco tiempo se disponía los preparativos de la boda exigiéndose por los mismos los *contratos*, la *dote* y a veces también regalos¹⁶⁶.

¹⁶⁵ Los *ritos de pasaje* o *transito* son rituales que determinan la transición de un estado de vida a otro, como el nacimiento, la llegada a la edad adulta, el matrimonio y la muerte. Estos ritos marcan los cambios estructurales o de estatus que enfrentan los integrantes de un grupo humano en particular, y que al mismo tiempo poseen interés general. De esta manera, se sacraliza la modificación de roles y status. Sin embargo, la sacralización no es el único objetivo sino que también estos ritos pueden tener la misión de propiciar buenos augurios para el futuro. Los ritos de pasaje, suelen comprender tres momentos: *Preliminar* (separación del estado previo). *Liminar* (marginación, un alejamiento). *Postliminar* (integración al nuevo estado). GENNEP (2008).

¹⁶⁶ Los antecedentes de estos conceptos y costumbres los encontramos en la Alta Edad Media cuando el matrimonio legal se dividía en dos fases, los esponsales y la entrega de la esposa o boda. El matrimonio tenía un efecto plenamente jurídico desde el contrato de esponsales, que era establecido firmemente entre el padre de la mujer y el marido, y se acordaba sin necesidad de obtener el consentimiento de la mujer o

El regalo de pedida por parte de los padres del novio era variable en cantidad y calidad según sus posibilidades económicas: los más pudientes daban dinero o joyas; y los menos ricos daban prendas de vestir, objetos utilitarios, en ocasiones un quintal de trigo, el catre de dormir o cualquier otro mueble. La novia, por su parte, había labrado durante mucho tiempo unas prendas importantes: *el hato*, *el paño velatorio*, *el paño de ofrendas* y *la barbera*.



*Fig.94. Camisa novial de hombre
Ajuar ritual de boda
Escuela de Lagartera
(Toledo) s.: XVII
Colecc. Pedagógico Textil
(U.C.M.)*

El *hato*¹⁶⁷ de boda consistía en la *camisa galana* o camisón de dormir y a veces la *camisa de boda*. El uso de las camisas se generaliza a partir del

con ésta en minoría de edad. El novio pagaba una dote que consistía en la entrega de un patrimonio en tierras, castillos, siervos..., que en la España altomedieval se fijaba por escrito en un documento legal llamado «carta de arras». La boda culminaba el matrimonio altomedieval y en ella la mujer salía de la casa paterna para habitar en la del marido (*traditio puellae*), una vez cumplida la edad legal para yacer con él, tras la celebración de una ceremonia solemne y un ritual festivo. El único efecto legal que tenía la entrega de la esposa era que la patria potestad sobre la mujer pasaba del padre al marido. Era el momento de la primera noche de bodas, transcurrida la cual, la mujer recibía a cambio de su virginidad un regalo del marido (*matutinale donum*). VALDEAVELLANO (1967).

¹⁶⁷ *Hato*, ropa o pequeño ajuar para el uso preciso y ordinario.

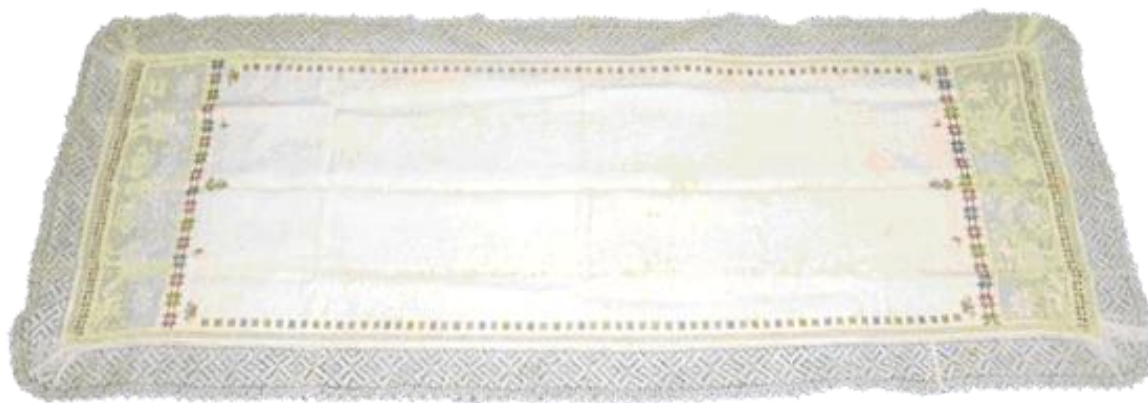
siglo X, la llamada *camisa línea* o de lino, era utilizada por campesinos, menestrales y artesanos, diferenciándose de la *camisa siriaca* o de seda que utilizaban los nobles y pudientes. De las *camisas líneas* pudieron derivarse las *camisas noviales*, habitualmente confeccionadas también en lino, van muy decoradas tanto las del hombre como las de la mujer, en cuello, puños, y sobre todo en la parte inferior, denominada faldón (Fig. 94).

El *pañó velatorio*¹⁶⁸, llamado también velo de boda, es un paño de lino, de forma rectangular bastante alargada, ornamentado en los cuatro lados, siendo mucho más rica la decoración de los extremos. La ornamentación y las técnicas empleadas eran variadas y complejas, pudiendo pasar de ser una pieza relativamente sencilla a ser un exponente de lujo para una ceremonia tan importante, en este caso el tejido se decoraba con encajes, y deshilados, bordados, puntillas o flecos de macramé (Fig. 95).

Su función era la de cubrir a los novios durante la ceremonia de la boda. El ritual exigía que después de la lectura del Evangelio, se les cubriese con el humeral cubriendo la cabeza de la novia y solamente los hombros y espalda del novio y así permanecían hasta el final de la Misa.

Popularmente se decía que se les había echado la *banda* o yugo, por lo que quedaban “uncidos para siempre”. Por creencias supersticiosas, el mayor temor de los asistentes a la ceremonia era que se le cayera la banda a la novia, al poderse resbalar fácilmente, dada su posición asimétrica. Si esto sucedía, se presagiaba “mala suerte para los novios”. Por ello la novia permanecía inmóvil y la madrina estaba pendiente de que la pieza estuviera siempre bien colocada.

¹⁶⁸ La velación (del latín *velatio -onis*, acción de tapar con un velo) era una ceremonia litúrgica católica que se realizaba mediante la llamada *misa de velaciones* que en origen se celebraba en algún momento después de la misa nupcial, para propiciar que los hijos de la pareja casada fueran cristianamente educados. Más recientemente, las bodas pasaron a tener un ceremonial doble que consistía en el desposorio tradicional seguido de la velación, en la que se recibían las bendiciones nupciales. Dado que la velación no podía celebrarse durante la Cuaresma, solía decirse que los novios sólo estaban *medio casados* si contraían matrimonio en esa época, debiendo velarse en cuanto fuera posible en otra ceremonia distinta. De hecho, la Iglesia consideraba la velación como el rito que culmina la recepción del sacramento y faculta para la cohabitación de los esposos. Museo de Cáceres. “La pieza del mes. Paño velatorio de boda”. *Boletín de noticias*. Nº 121, Junio, 2011. <http://www.slideshare.net/MuseodeCceres/noticias121>. 27-09-2012.



*Fig. 95. Paño velatorio de boda
Lino. Principios del siglo XX
Malpartida de Plasencia (Cáceres)
Museo de Cáceres*

La velación existía ya en el rito pagano del matrimonio romano antiguo, pero el velo de la esposa era de color rojo, el *flammeum*, al igual que la unión de manos (*dextrarum iunctio*) y el intercambio de anillos. En la Alta Edad Media la mujer que se casaba mediante acuerdos de esponsales, carta de arras y bendición sacerdotal se llamó con el tiempo «mujer arrada», «mujer velada» *uxor velata*, término procedente de la misa de velaciones¹⁶⁹.

Este rito también existía y existe todavía en el rito del matrimonio judío y en la liturgia mozárabe donde el velo no debe ser sin más el simple paño de hombros utilizado para dar la bendición eucarística, sino un velo hecho al efecto, suficientemente amplio, blanco y con dos franjas rojas longitudinales; se colocaba entre el padrenuestro y la bendición nupcial, y los esposos permanecían en su lugar y se arrodillan. Entonces se ponía el velo de color blanco y rojo sobre la cabeza de la esposa y los hombros del esposo, simbolizando el vínculo que los une¹⁷⁰.

¹⁶⁹ VALDEAVELLANO (1963).

¹⁷⁰ PINELL (1975).



*Fig. 96. Paño de ofrenda. Ajuar ritual
Escuela de Lagartera (Toledo) s.: XVI
Colección Pedagógico Textil (U.C.M.)*

El *pañó de ofrendas* se utilizaba para distintas ceremonias religiosas donde el hombre ha ofrecido dones a Dios, a la Virgen o a los Santos en acción de gracias para cumplir un voto o promesa. En bodas, bautizos, misas, días de Ánimas etc., se hacían ofrendas en metálico o en frutos cubriéndose con este paño (Fig. 96).

En las bodas se llevaban los llamados *hornazos* (panes, roscas o tortas que llevaban huevos cocidos en su interior. Se ofrecían cuatro y eran colocados en el momento del Ofertorio al lado derecho de los novios y padrinos, en cestillos cubiertos con el paño de ofrendas que al final de la ceremonia dejaban en la iglesia para el sacerdote o los pobres. Este mismo paño se utilizaba posteriormente en la ceremonia religiosa de los bautizos para cubrir los panecillos, dulces o tortas que se ofrecían en cestillos de paja.

Los paños de ofrenda de forma cuadrada se llamaban también *encomiendas*, porque servían para cubrir el cesto que llevaban las “mayordomas” que, generalmente era la alcaldesa o presidenta de la cofradía del santo, que se celebraba. Este paño recibe el nombre de *encomienda* porque cubre los regalos, donaciones o frutos que hace el pueblo a la iglesia en acción de encomendar algún beneficio. El paño de ofrendas recibe diferentes nombres dependiendo de las zonas de procedencia, en Castilla- León se le denomina *recado*. En Lagartera existe también un característico paño de ofrenda que se utiliza en las vísperas de boda para cubrir los regalos que se hacen los novios antes de sus nupcias, denominado *tapador* o *tapaor*.

Según costumbre de este pueblo el día antes de la boda las *hamelleras*¹⁷¹ salían desde la casa del novio y de la novia portando el *hato*¹⁷² que llevaban en unos cestos de mimbre cubiertos con el *tapador* (Fig. 97).



*Fig. 97. Ofrenda de Boda.
(Mozas con “tapadores”)
Museo Municipal Marcial
Moreno Pascual.
Lagartera (Toledo)*

Estos *tapadores* eran de forma cuadrada, iban adornados con cintas y galones con bordados de aplicación en cada una de sus esquinas y rematados con puntillas de oro o plata. Los tejidos empleados solían ser adamecados de tonos azules, o bien manufacturados y estampados como el denominado *tapaor rojo*, llamado también *tapaor francés*, seguramente en alusión a su procedencia. La *hamellera* por parte del novio podía llevar las láminas o cuadros de santos que iban a adornar el hogar de los nuevos desposados.

¹⁷¹ Las *hamelleras*, son cuatro amigas o familiares de la novia que hacen de *damas de honor* los días de la boda, acompañándola en sus salidas, así como llevando regalos de la novia a su prometido y a su futura suegra. También tienen la obligación de invitar y atender a los convidados que acuden a casa de la novia los días anteriores a la boda. CALVO NÚÑEZ (1996), pág. 104.

¹⁷² En Lagartera también recibe el nombre de *hato* el regalo que la novia envía a la casa del novio, tanto para él como para su madre. Al novio se le enviaba un camisón y unos calzoncillos, ambas prendas bordadas. A la madre se le enviaba un corte de tela para indumentaria.

La *barbera* (Fig. 98) era utilizada por el hombre a modo de peto o barbero en el momento de afeitarse antes de la boda, existiendo en ocasiones otra pieza suplementaria denominada *barberín*, una pieza más pequeña que se colocaba el barbero apoyada en el brazo para ir limpiando la navaja según iba realizando el afeitado del novio.



Fig. 98. Barbera (detalle)
Ajuar ritual de boda
Navalcán. (Toledo) s.: XIX
Colección particular



En la zona de Extremadura el *barberín* recibe el nombre de *chiquinu*. Todas estas piezas van bordadas incluyendo en ocasiones las iniciales y solían colocarse después de la boda de forma decorativa junto al palanganero.

Fig. 99. Barbera y "chiquinu".
Museo Etnográfico Textil "Pérez
Enciso"
Plasencia (Cáceres)

Una pieza complementaria del ajuar novial del hombre, es el *pañuelo novial*, (Lámina V) denominándose también pañuelo “*del moco*”, aunque hay que diferenciar entre uno y otro; el primero forma parte de la indumentaria tradicional de gala del hombre y solía ser regalado por la novia o su familia para exhibir sujeto a la faja el día de la boda, días de fiesta y solemnidades. El *pañuelo del moco* era utilizado por el hombre campesino en su traje de diario de forma más utilitaria, también sujeto a la faja o bien anudado al cuello o a la cabeza en las tareas del campo, por esta razón también se le denomina pañuelo de *yerbas* (hierbas) y fue de uso muy extendido durante el siglo XIX y principios del XX; este solía ser de tela liviana, estampado o a rayas, sin ningún bordado. En cambio, el pañuelo novial va decorado alrededor con bordados de pequeñas cenefas geométricas reservándose los ángulos para motivos en forma de estrellas o florones, lleva en algunas ocasiones las iniciales de la novia o del propietario, incluso puede aparecer alguna dedicatoria amorosa o leyenda galante; buen ejemplo de ello es el ejemplar de la Fig. 100 perteneciente a la Escuela de Lagartera, data del siglo XVIII, está bordado a punto de cruz, con las iniciales B.G. (Victoria González) y la siguiente dedicatoria: “AL BERTE LAS FLORES LLORAN SI TE ASOMAS AL JARDIN. ADIOS”.



*Fig. 100. Pañuelo novial de hombre
Ajuar ritual de boda
Escuela de Lagartera (Toledo) s.: XVIII
Colección Pedagógico Textil (U.C.M)*

Dentro del ajuar ritual de boda, aparecen con cierto carácter simbólico algunas toallas que más que su uso utilitario, tienen un valor decorativo en lo ritual y ceremonial ya que se emplean en variedad de aplicaciones, como mesas de altares en procesiones del Corpus, o sobre una mesa en el momento de recibir el Viático, en bautizos, etc.; por este motivo están profusamente ornamentadas con trabajos muy laboriosos, utilizándose toallas más sencillas para el uso diario.

La decoración de estas toallas es variadísima en cuanto a su ornamentación y las técnicas empleadas, apareciendo motivos tanto geométricos como figurativos pertenecientes a diferentes estilos. Las más antiguas conservan elementos mudéjares y renacentistas con técnicas de hilos contados o deshilados sobre tejido de hilo, para pasar a realizarse posteriormente tejidos de algodón adamascado con el nombre o iniciales de la dueña, como vimos en el capítulo dedicado al ajuar de cama.

En la toalla de boda de la Fig. 101 aparecen los caballeros/halconeros. Aunque este tema iconográfico entraría en el apartado de “Motivos antropomorfos”, por la extensión de su contenido hemos considerado oportuno hacer aquí un breve análisis de su significado simbólico.

El halconero es un tema de origen oriental que llega en occidente a identificarse con el hombre medieval por antonomasia. Asociados también entre sí los conceptos de hombre santo y de caballero en la iconografía cristiana en las figuras de San Jorge, Santiago Matamoros, San Miguel, etc. Todas las representaciones de caballeros se denominan “santos guerreros” considerados como guardianes de tesoros morales. El halconero a caballo es un tema asociado a la nobleza en relación directa con el mes de la primavera, representando en los menologios al mes de mayo¹⁷³.

El halcón era emblema del alma en el antiguo Egipto, con sentido de transfiguración solar; sin embargo en la Edad Media, según Pinedo¹⁷⁴, pudo ser alegoría de la mala conciencia del pecador, por esto al ser llevado por el halconero, significaría la victoria sobre los instintos concupiscentes. El halcón, como el águila, puede ser igualmente símbolo de la fuerza y de la victoria de lo ascendente; el halconero por su parte podría asumir plenamente los valores del ave que sostiene.

¹⁷³ El motivo del personaje a caballo para el mes de mayo, viene desde la reforma de Pipino el Breve (s. VIII) que instauró el *Campus Madii* (antes *Campus Martius*) pues los pastos eran mejores para los caballos y así emprenderían mejor las batallas. CASTIÑEIRAS GONZALEZ (1993), págs. 75-79.

¹⁷⁴ PINEDO (1930).



*Fig. 101. Toalla de boda. Ajuar ritual
Escuela de Lagartera (Toledo) s.: XVII
Colección Pedagógico textil (U.C.M.)*

Otra interpretación del halcón podría ser la relacionada con “*aquellos hombres que desde su juventud empiezan a conocer las cosas de la divinidad y, a medida que pasan los años, más gozan de la contemplación del Hijo de Dios para finalmente recibir la gloria del Paraíso*”. En este sentido, es probable también que pueda tratarse de una de las múltiples *venationes* del Cristo cazador (*Venator Christus est*) en su incansable cinegética redentora¹⁷⁵.

¹⁷⁵ ÁVILA JUÁREZ (2004), pág. 353-354.

LAMINA V

Ajuar ritual de boda



*1. Pañuelo novial de hombre.
Escuela de Lagartera (Toledo)
Colección particular*



*2. Cintas zagueras. Traje de novia.
Escuela de Lagartera (Toledo)
Colección particular*



*3. Evangelios. Traje de novio.
Escuela de Lagartera (Toledo)
Museo del Traje. Madrid*

LAMINA VI

Ajuar ritual de boda



*1. Tálamo o cama nupcial
Museo Municipal Marcial Moreno Pascual
Lagartera (Toledo)*

VII. 2. 2. - Ajuar ritual de cristianar.

Al nacimiento de un niño y al acto ceremonial del bautizo se le ha dado mucha importancia en los medios rurales. Este acontecimiento del Sacramento del Bautismo en una familia cristiana tiene doble función: litúrgica y social; existiendo prendas determinadas que debía llevar el niño para cumplir con las costumbres sociales que componían el llamado traje o *atuendo de cristianar*. Este estaba compuesto por el *serenero*, también llamado *mantilla* o *envoltura*, *la camisa*, el *jubón*, el *ciñol* o *ceñidor* y el *gorro*.

La mantilla o envoltura, tal vez sea la prenda más representativa del hábito de los infantes en la tierna edad. La costumbre de heredarse y guardarse de padres a hijos ha hecho que se conserven algunas que han arropado a tres generaciones o más de una misma familia, aunque también cambiaban con el paso del tiempo, siendo regaladas muchas veces por el padrino del bautizo, de igual manera que el gorro o los primeros pendientes eran regalo de la madrina.

Los niños se envolvían, dejando asomar los bracitos, en los *culeros*, piezas rectangulares de lino o lienzo a manera de pañales, retales en ocasiones de sábanas y camisas, que se recubrían, a su vez, con las mantillas de empañar, también denominadas "envueltas" o mantillas de acristianar, hatos o "jatos" de envolver, mantillas de criar o simplemente de niño. Solían colocarse varias de ellas, para lucirlas y para sujetar mejor al niño recubriéndolo por completo con varias vueltas, aunque alguna de ellas, la cimera o "mantillo" (en la zona de Gredos y Campo del Arañuelo), apenas cerraba por detrás. También para dormir, en esta misma área, se les colocaba una mantilla negra grande de sayal, gruesa, y "las bragas de gato" o "zurroncillo", pañal abierto entre las piernas por donde se aliviaban, acostados sobre un pellejo de oveja que también recogía los orines. El material empleado para la confección de estas llamativas prendas era principalmente la lana, tejida tanto en casa como en telares "profesionales" o incluso últimamente de confección industrial. Así se utilizaba la estameña, jerga o el sayal, tejidos recios, o el paño, muletón o algodón dependiendo de la ocasión, la fiesta y el tiempo.

Era costumbre lucir las mejores en el bateo, colocándolas todas a la vez, eso sí, escalonadas para poder dar fe de todas ellas. La decoración de estas mantillas, bien sea el bordado, picado, estampado industrial o encintado, coincide, en estética y técnica con la decoración habitual de los falda mentos de las madres, tanto en manteos redondos como abiertos (de vuelta o rodaos), casi como en un intento de protección mágica por afinidad de

seguir acogiendo en esta mantilla al niño, de igual manera que la saya de la madre lo había acogido ya durante nueve meses¹⁷⁶. Cerrando el cuerpecillo y sobre las mantillas, ya en épocas modernas se colocaba un faldón blanco. Los del bautizo iban lujosamente adornados de puntillas, encajes, bordados y cintillas de forma y corte similar a los actuales.

Estas pequeñas mantas tenían dos funciones fundamentales, la de protección frente al frío y como gala en las fiestas y el bautizo principalmente, de ahí el nombre genérico de "*mantilla de acristianar*". Se conservan tintadas en muchos colores, frecuentemente pajizos y encarnados, aunque este detalle variaba en la costumbre según épocas y lugares; blancas, verdes, pardas, azules, naranjas, o negras si existía un luto familiar, y decoradas siguiendo las diferentes técnicas tradicionales de decoración, el bordado en estambre, liso o multicolor, con lentejuela, mostacilla o felpilla, o bordado "picao" sobrepuesto de tela o paño (Fig. 102) y el encintado de listas de encaje, galones de seda, de terciopelo o pasamanería, más o menos adornadas según su uso diario o festivo, las manos que las hacían o la economía (Lámina VII).



*Fig.102. Mantilla o envoltura
Bordado "picao"
Escuela castellana. s.: XIX-XX
Colección Museo Sorolla. Madrid*

¹⁷⁶ PORRO FERNÁNDEZ (2003), págs. 96-108.

La decoración se centra en una de las esquinas, justamente la que queda vista a un lado y animada con el árbol de la vida, símbolo de desarrollo y crecimiento, y un motivo que se adapta muy bien a este espacio triangular, una vez que se han extendido las ramificaciones hasta ocupar una parte del espacio de la mantilla. Dependiendo de las zonas, se animan con motivos geométricos en zig zag, dientes de sierra, animalísticos y vegetales, pájaras, jarrones, tréboles, tulipanes, hojas o corazones siempre entretejidos mediante ramos y lazos.

Otras mantillas de diario son lisas o llevan una sencilla tira de adorno, llamada "la castañuela", tirana de aguja de gancho, como en el caso de algunas de la sierra de Gredos. En otras partes llamaban "castañuelas" a cada uno de los motivos o golpes redondos de la tirana que adornaba tanto la saya de la mujer como la mantilla del niño. Frecuente era el uso de camisillas blancas de medio o cuerpo entero sobre las que también se ponían los juboncillos de manga ajustada. Las camisas de niño de Lagartera y la zona toledana son de similares características que las camisas de ras con ampulosas mangas abullonadas. Suelen ir ornamentadas en negro con diferentes técnicas de bordado, pudiendo ser de por cuenta, con tejidillo o "colchado", randas y deshilos viejos. El puño puede estrecho puede ser estrecho o abierto en amplio volante. Van las más antiguas van confeccionadas en lienzo casero o en tejido adamascado mezcla de hilaza de lino y algodón (Fig. 103).



*Fig. 103. Camisa de niño
Escuela de Lagartera s.: XIX-XX
Colección particular*

El jubón de cristianar, suele variar dependiendo de la zona. Por regla general podía estar realizado en franela estampada, con fondo granate, azul o verde. Los puños y el cuello van profusamente ornamentados, con bordados, galones y pasamanerías; los de la zona de Lagartera son de puño y manga ancha. El escote esta decorado por un ancho volante fruncido de encaje o tejido muy fino, disponiéndose a modo de gorguera cortesana propia del siglo XVII. Por otra parte, los jubones o "mangas" de niño eran prendas de uso habitual cuando aún gastaban la mantilla. Blusillas de manga justa, "juboncillos" atados en la espalda o de manga amplia de niños y niñas, eran utilizados hasta que por su edad comenzaban a separarse los indumentos claramente.



*Fig. 104. Indumentaria infantil.
Ajuar de cristianar. Lagartera (Toledo)
Fotografía Ortiz Echagüe, aprox. 1930*

Estas piezas son similares en hechura a los jubones de la mujer, entallados de cuerpo y con ampulosas mangas que recogen su vuelo en disminu-

tos pliegues en el puño, prendas que serán sustituidas cuando el niño crezca. Estas mangas se confeccionaban con retales sobrantes de otras prendas, de ahí el colorido y la variedad de tejidos y paños en una misma pieza, en la que aparecen las mangas de un tejido y los puños de otro, el cuerpo delantero de una pieza distinta a la trasera, o diferentes piezas de tela en la delantera.

El gorro también es una pieza importante en la indumentaria del niño, protegiéndole del sol, del frío, de los golpes en su frágil cabecita, las madres, siempre previsoras, colocaban unos gorretes de tela de fabricación casera, minuciosa y laboriosa. Además del uso práctico mencionado servían para adornar a los infantes en las festividades y el bautizo, ya que se figuraban coloristas hasta extremos insospechados y se adornaban profusamente (dependiendo de la economía y el uso) con telas brocadas, cintas de seda, flores, bolas de seda, bordados, lentejuelas o pompones (Fig.105).



*Fig. 105. Gorro de niño
Escuela de Lagartera s.: XVIII
Colecc. Pedagógico Textil
(U.C.M.)*

Aparte de la indumentaria propia del niño, hay que tener en cuenta el *pañeo de manos* de cristianar. El ritual de la ceremonia se preparaba con anticipación, teniendo en cuenta tres fases: elección de padrinos, ceremonia religiosa y convite o ágape. Los usos y costumbres exigían que los padrinos de la boda, fueran los del primer hijo; en los siguientes, los abuelos, tíos y otros parientes, eran elegidos respetando el grado de parentesco, registrándose variantes que demuestran la fuerza de estas leyes consuetudinarias. En la ceremonia religiosa están presentes elementos naturales que actúan como símbolos: la luz, la sal, el aceite y el agua. Este es símbolo de purificación,

utilizado en el bautismo por inmersión o por ablución. En el primer caso se cubría al neófito con una camisa blanca para que quedara seco, en el segundo, una toalla secaba la cabeza del niño. Esta toalla o *pañó de manos de cristianar* era una pieza muy decorada y solamente se usaba con este fin; a veces era regalo de la madrina. En todo caso, la ornamentación aludía al hecho del rito.

LAMINA VII

Ajuar ritual de cristianar



*Fig. 1. Peto de niño
Escuela de Lagartera (Toledo)
Colección particular*



*Fig. 2. Corbata infantil (detalle)
Escuela de Lagartera (Toledo)
Colección particular*



*Fig. 3. Mantillo de cristianar
Escuela de Lagarteta (Toledo)
Colección particular*

VII. 2. 3. - Ajuar ritual funerario.

En los ambientes rurales se han llevado con gran rigor todas las costumbres ceremoniales, sobre todo en las exequias o funerales. En Castilla se han conservado algunos ritos hasta hace pocos años, ritos realizados tanto dentro de la casa como en la conducción del cadáver y en los actos de culto en la iglesia. Para estas ceremonias, se realizaban un conjunto de piezas de *ajuar funerario* consistentes en las siguientes: *sudario*, *pañó de andas*, *pañó mortuorio*, *almohadón* y *pañó funerario*, *pañó de sepultura*, *pañó de entrevelas* y *pañó de ofrenda*.

El *sudario* ha sido siempre un paño cuadrado, no muy grande, que servía para cubrir el rostro del cadáver. Paño sencillo en el que se bordaban las iniciales del difunto, bordeado de encaje.

La función del *pañó de andas* era cubrir las andas o angarillas en las que se conducía el cadáver cuando todavía no se utilizaban ataúdes. Era de tipología rectangular, ricamente engalanado con bordados en negro y encajes de manufactura local en lino blanco. Buen ejemplo de este tipo de paño mortuorio es el que aparece en el cuadro “Juana I de Castilla”, pintado por Francisco de Pradilla que se encuentra en el Museo del Prado, en él aparece la reina acompañando el cadáver de su esposo Felipe I el Hermoso por tierras de Castilla, sobre la andas hay un paño blanco ornamentado alrededor con una cenefa de motivos geométricos en tonos tostados, alternándose con varios motivos heráldicos donde aparecen leones rampantes, águilas bicéfalas y monocéfalas, en tonos negros, rojos y tostados. Aunque se trata de un tema histórico pintado en el siglo XIX, el pintor ha sabido captar las costumbres castellanas, tanto del ritual como en piezas textiles que cubren las andas.

El *pañó mortuorio* era de forma rectangular, habitualmente de paño blanco con flecos servía para cubrir el túmulo o catafalco que solía ponerse en las iglesias para las exequias del difunto. En algunas zonas de Castilla-León también se hacían los *paños de hombros* que usaban los que habían de trasladar el féretro, sobre cada uno de los hombros en que se apoyaba; eran cuadrados y con sencillos bordados en negro. También se usaban colocados sobre las varas de las andas en las procesiones.

El *almohadón funerario*, llamado también almohadón fúnebre o almohadón de difuntos, era una pequeña almohada rectangular o cuadrada, que se ponía bajo la cabeza del difunto mientras permanecía en casa y se le velaba. Esta misma almohada se disponía cuando era trasladado en angarillas, andas o parihuelas al cementerio. El número de estos almohadones va-

riaba dependiendo de la clase social a la que pertenecía el difunto. En los enterramientos reales del monasterio de las Huelgas (Burgos), han parecido varios almohadones funerarios confeccionados en ricos tejidos; en el sepulcro de Fernando de la Cerda se han encontrado hasta cuatro cojines bajo su cabeza y otro más a su lado derecho. En el ataúd de la reina Leonor de Aragón, también lleva cuatro cojines a modo de cabezal y un quinto almohadón, a los pies¹⁷⁷. En los ambientes rurales, el número de estos almohadones no eran más de uno o dos, eran elaborados en lino y bordados en negro, con motivos religiosos o geométricos propios de la escuela a que pertenecieran (Fig. 106).



*Fig. 106. Almohadón funerario
Escuela de Navalcán. s.: XIX-XX
Museo de Artes Decorativas. Madrid*

El *pañó de sepultura* se disponía sobre el hachero y velero, pequeño mueble o arquilla con soporte para los cirios o velas; que se disponía en el lugar que era enterrado el difunto, sobre las losas de la iglesia y servía para determinar las sepulturas familiares y el sitio que ocupaban las familias en las distintas celebraciones litúrgicas.

El *pañó de entrevelas*, también llamado *pañó de lutos* en Ávila se disponía sobre una mesa, en la casa de los familiares del difunto; sobre él que iban unos candelabros con velas o cera hilada en bujías, que se encendían todos los días en casa del difunto a la hora de rezar el rosario y otras preces; esta ceremonia se hacía durante nueve días o un mes, dependiendo

¹⁷⁷ GÓMEZ -MORENO (1946), págs. 21-23.

de la categoría social. Era un paño muy decorado con bordados en negro con motivos tipológicos propios de cada escuela, generalmente con motivos religiosos, en ocasiones referentes a la Pasión de Jesús.

Los *paños de entrevelas* se utilizaban también al «cabo del año» o en sucesivos años, por la fecha del fallecimiento, por esto se denominan en algunas zonas, por ejemplo en Segovia *añal*, pues pasado este tiempo se hacían la “misa de año” en la iglesia y se portaban ofrendas, y los familiares volvían a reunirse en la casa del difunto a rezar por su alma (Fig. 107). Esta pieza solía colocarse sobre una mesita situada en el centro del portal o zaguán de la casa, sobre la que colocaban ceras¹⁷⁸.



*Fig. 107. Añal
Ajuar ritual funerario
Escuela de Segovia. s.: XVII
Colección Pedagógico Textil. (U.C.M.)*

Los paños de entrevelas navalqueños más antiguos van ornamentados con decoración geométrica a punto de tejidillo y en ocasiones se combina con pequeños motivos decorativos a “hilos contados”. Los más modernos presentan elementos florales, cestillos e incluso algunas figuras zoomorfas; en algunos casos van bordadas las iniciales del difunto y rematados con encajes. Las técnicas empleadas son variadas, pueden ser a “hilos contados” o “al pasado”, o a punto de cruz, siendo el negro el color empleado (Fig. 108).

¹⁷⁸ ALFAYA Y LÓPEZ (1930).



*Fig. 108. Paño de entrevelas
Ajuar ritual funerario
Escuela de Navalcán. s.: XIX-XX
Colección particular*

El *pañó de entrevelas* lagarterano de la figura 109 presenta la custodia, también conocida como expositor o viril¹⁷⁹, objeto sacro en relación al Corpus Christi y su celebración, cuya bula de reconocimiento que se dictó en 1263. Y la Iglesia Católica proclama el culto al «Cuerpo de Cristo» presente en el Santísimo Sacramento de la Eucaristía. Los motivos de esta pieza están distribuidos en cuadrados en forma de *dameros*, figura muy utilizada en los paños funerarios y en los corporales¹⁸⁰; va coronada con la cruz latina símbolo de la cristiandad y triunfo sobre la muerte. Los rayos que la rodean simbolizan las gracias conferidas a los que adoran, las ramas de olivo significarían la paz del difunto. Las velas, al igual que las candelas y las lámparas, son símbolos de luz individualizada, vida en particular, aquí aparecen apagadas como signo de vida que se extingue con el alma del difunto. Los cestillos, como los floreros o fruteros son elementos simbólicos que

¹⁷⁹ ostentorio u ostensorium del latín *ostentāre* (mostrar).

¹⁸⁰ latín *corporalis*, (del cuerpo). Pieza cuadrada de tela sobre la que descansa la Eucaristía. También se pone debajo de la custodia durante la Exposición del Santísimo. Para guardarlo debe doblarse en nueve cuadrados iguales, de ahí que su figura adquiriera la forma de un damero.

aparecen en el arte del bordado desde la Edad Media representando ofrendas, sacrificio y oblación¹⁸¹. Es la representación de la promesa hecha realidad. La flor es promesa; el fruto es hecho y por analogía en este paño funerario representaría la promesa de la Resurrección.



*Fig. 109. Paño de entrevelas (detalle).
Ajuar ritual funerario s.: XVI-XVII
Escuela de Lagartera (Toledo)
Colección Pedagógico Textil. (U.C.M.)*

El *pañuelo de ofrendas* lo hacía la mujer ya casada, recibe también el nombre de *oblada* u *oblados* porque con él se cubren los ofrendas que se hacían en la iglesia al final de los funerales, las cuales consistían en panecillos, llamados oblasas -de aquí el nombre del paño- que se llevaban en unos cestillos y se cubrían con paños de lino bordados en negro. También se ofrecían frutos, vino y otras viandas que se repartían entre los pobres.

¹⁸¹ (Del lat. *oblatus*, *-ōnis*) Ofrenda y sacrificio que se hace a Dios.

VIII. ICONOLOGÍA SIMBÓLICA EN LOS BORDADO POPULARES TOLEDANOS.

VIII. Iconología simbólica en los bordados populares toledanos.

VIII. 1. Iconología profana.

VIII. 1. 1. - Motivos antropomorfos.

La representación de la figura humana o antropomorfismo (del griego *ανθρωπος* (*anthrōpos*), que significa "humano", y *μορφη* (*morphē*), que significa "figura" o "forma") ha estado presente en el pensamiento de todos los tiempos. El propio hombre no ha dejado de percibirse como un símbolo, describiéndose desde las más primitivas culturas como el centro del Universo, síntesis del mundo, un microcosmos.

Numerosos autores han señalado las analogías y correspondencias que se encuentran entre el organismo humano y los elementos que componen el universo, entre los principios que gobiernan los movimientos del hombre y los que rigen el universo, así como la correspondencia parte a parte, del organismo humano con el macrocosmos, por correlaciones de los órganos y de los sentidos. Para unos, los huesos tienen algo de la tierra, la cabeza del fuego, la sangre del agua y los pulmones del aire; para otros, el sistema nervioso se vincula con las sustancias ígneas, el respiratorio con el aire, el circulatorio al agua y el digestivo a la tierra¹⁸².

En la tradición bíblica el hombre está hecho a imagen de Dios, el Génesis nos dice: «Dios dijo: Hagamos al ser humano a nuestra imagen y semejanza...Y creó Dios al hombre a su imagen, a imagen de Dios lo creó; varón y hembra los creó» (Gén 1, 26-27). Así mismo, esta concepción del Génesis coincide con la astrología que considera como una de sus bases las relaciones del microcosmos (el hombre) y el macrocosmos (no solamente el universo, sino también el pensamiento de Dios: idea y fuerza del Universo). A su vez, según el esoterismo musulmán, el hombre es el símbolo de la existencia universal¹⁸³, idea que llega a la filosofía contemporánea en que el hombre es definido como «mensajero del ser», si bien, para el simbolismo, no solo hay una relación de función, sino de analogía, por lo cual el hombre es una imagen del universo.

Con respecto a la numerología en el periodo románico, algunos tratadistas y teólogos medievales cristianos, afirman que el hombre está regido por el número cinco; posee cinco partes iguales en altura y cinco en anchura; cinco sentidos; cinco extremidades, que la mano repite en los cinco de-

¹⁸² CHEVALIER (2007), pág. 573.

¹⁸³ GUÉNON (1992).

dos. Otro de los números relacionado con el ser humano, según estudiosos de la Cábala hebrea, es el número nueve, esto es el triple ternario. Divide las posibilidades humanas en tres planos, de abajo arriba: cuerpo, alma o vida, espíritu; el nueve es también para los hebreos, el símbolo de la verdad, teniendo la característica de que multiplicado se reproduce a sí mismo (según la adición mística)¹⁸⁴.

En cuanto a la mujer como tal, es símbolo primigenio de la fecundidad, correspondiendo, en la esfera antropológica, al principio pasivo de la naturaleza. Por la más directa percepción en la mujer de los hechos relacionados con aquélla, han sido femeninas desde los orígenes las divinidades relacionadas con la vida, incorporando los abundantes símbolos conexos (agua, luna, madre, tierra, etc.). En los primeros textos de la Biblia¹⁸⁵ la mujer ha sido valorada como complemento y parigual del varón, en orden a la realización de la perfección humana. No obstante la tradición cristiana, ha adolecido insistentemente de misoginia, fijándose de modo unilateral en el papel de Eva en la primera culpa- de hecho, no mayor que la desempeñada por Adán-¹⁸⁶.

Según la corriente mística judía, en el *Zohar*¹⁸⁷ los elementos masculinos y femeninos del alma provienen de las esferas cósmicas. El hombre emite potencia de vida, principio éste sujeto a la muerte. La mujer portadora de vida, ella ánima. Eva salida de Adán significa que el elemento espiritual está más allá del elemento vital. Adán precede a Eva, lo espiritual es anterior a lo vital. A nivel místico el espíritu se considera macho; el alma

¹⁸⁴ CIRLOT (1992), págs. 242-330.

¹⁸⁵ *Y dijo Jehová Dios: No es bueno que el hombre esté solo; le haré ayuda idónea para él. Entonces Jehová Dios hizo caer sueño profundo sobre Adán, y mientras éste dormía, tomó una de sus costillas, y cerró la carne en su lugar. Y de la costilla que Jehová Dios tomó del hombre, hizo una mujer, y la trajo al hombre. Dijo entonces Adán: Esto es ahora hueso de mis huesos y carne de mi carne; ésta será llamada Varona, porque del varón fue tomada. Por tanto, dejará el hombre a su padre y a su madre, y se unirá a su mujer, y serán una sola carne.* (Gn. 2,18-23).

¹⁸⁶ *A la mujer dijo: Multiplicaré en gran manera los dolores en tus preñeces; con dolor darás a luz los hijos; y tu deseo será para tu marido, y él se enseñoreará de ti. Y al hombre dijo: Por cuanto obedeciste a la voz de tu mujer, y comiste del árbol de que te mandé diciendo: No comerás de él; maldita será la tierra por tu causa; con dolor comerás de ella todos los días de tu vida.* (Gn., 3,16-17).

¹⁸⁷ *Zohar*, más propiamente Sefer Ha-Zohar o Libro del esplendor. Es la obra principal de la Cábala. Tradicionalmente se atribuye a rabí Shimón bar Yojai (siglo II d. C), aunque lo cierto es que la redacción se debe al español Moisés de León (siglo XIII). El libro constituye un comentario interpretativo y esotérico sobre la mayor parte de la Torah y algunas partes del Antiguo Testamento. Entreverados con el comentario místico aparecen estudios sobre la relación de Dios con su pueblo. Las doctrinas mesiánicas del *Zohar* influyeron durante los siglos XVI y XVII no solo a los judíos, sino también a los denominados cabalistas cristianos. VIDAL MANZANARES (1993), pág. 287.

que anima a la carne, hembra. Es la famosa dualidad de *ánimus* y *ánima* y en este sentido se relacionaría con la psicología jungiana¹⁸⁸.

A pesar de la controversia que existe en el Islam respecto a las diferencias entre el hombre y la mujer¹⁸⁹, en este sentido, es paradigmática en el Corán la sura 33, que en su aleya 35 proclama diez veces la igualdad espiritual del hombre y la mujer: *"Dios ha preparado perdón y una magnífica recompensa para los musulmanes y las musulmanas, los creyentes y las creyentes, los devotos y las devotas, los sinceros y las sinceras, los pacientes y las pacientes, los humildes y las humildes, los que y las que dan limosna, los que y las que ayunan, los castos y las castas, los que y las que recuerdan mucho a Dios."*

Así pues, lo masculino y lo femenino no deben entenderse exclusivamente en el plano biológico que incluye el sexo del individuo; es necesario entenderlas a un nivel más elevado y extenso. Conviene situarse en el plano del espíritu para captar el sentido de los símbolos, pues como bien dice San Pablo en su segunda carta a los corintios, nada debe tomarse al pie de la letra, pues la letra mata y el espíritu vivifica (Corán 3,6)¹⁹⁰. Incluso si nos situamos en el plano de la sexualidad, el hombre entraña un elemento femenino y la mujer un elemento masculino. Todo símbolo macho o hembra presenta un carácter opuesto, así lo masculino y lo femenino pierden uno respecto a otro su agresividad, dejan de ser opacos, conservando uno y otro su propia energía. Masculino y femenino no se limitan de ningún modo a la expresión de sexualidad, sino que simbolizan dos aspectos complementarios o perfectamente unificados del ser, del hombre y de Dios¹⁹¹.

En los bordados populares toledanos los motivos antropomorfos son numerosos y variados estando relacionados con los diferentes campos interpretativos. De este modo, la figura humana suele aparecer entroncada con las creencias religiosas o mitológicas, a la vez que pueden expresar un valor alegórico y un sentido moralizante. Las de carácter religioso vienen a

¹⁸⁸ *Ánima* significa en latín *alma*; en la psicología analítica de Carl Gustav Jung alude a «las imágenes arquetípicas de lo eterno femenino en el inconsciente de un hombre, que forman un vínculo entre la consciencia del yo y el inconsciente colectivo, abriendo potencialmente una vía hacia el sí-mismo. El *ánima* sólo se aplica en términos jungianos al imaginario masculino, mientras que en la psique femenina, el aspecto masculino presente en lo inconsciente colectivo de las mujeres toma la denominación de *ánimus*. STEIN (2004), pág. 287.

¹⁸⁹ "Los hombres están un grado por encima de ellas" (Corán 2,228) CORÁN (2005).

¹⁹⁰ CORÁN (2005).

¹⁹¹ CHEVALIER (2007), págs. 698-699.

estar constituidas por escenas bíblicas, hechos de la Virgen y Jesucristo y vidas de los Santos.

Dentro del ámbito de los motivos antropomorfos, en los bordados populares toledanos hemos encontrado frecuentemente la tipología de la Virgen en sus diversas advocaciones marianas (Virgen del Rosario, Virgen Inmaculada, Divina Pastora), en diferentes episodios de su vida (Anunciación, Visitación, Crucifixión, Descendimiento, etc.) así como en representaciones fundamentadas en sus dogmas, sobresaliendo por su asiduidad la imagen iconográfica de Inmaculada Concepción, también la imagen de Jesucristo es ampliamente representada en los diferentes episodios de su Vida, Pasión y Muerte -parte de esta iconología Cristológica y Mariana, la veremos con más detalle en el capítulo dedicado a Iconología religiosa-, si bien mencionaremos algunas de las que hemos omitido en dicho capítulo por la extensión que supondría el análisis de tan amplia iconografía. No obstante, la figura de Jesús aparece además representada en escenas, como La Huida a Egipto, el Bautismo, el Descendimiento, El Santo Sepulcro y la Resurrección, entre los más destacados.



*Fig. 110. El Bautismo
Colgadura en malla.
Escuela de Lagartera
(Toledo)
Colección particular*

La figura humana también queda representada en la iconografía de los Santos. En los bordados populares toledanos, los más destacados son: San Pedro, San Juan, San Francisco, San Blas y Santa Teresa.

Del campo mitológico, la figura humana viene especialmente representada por Júpiter, Hércules y Diana¹⁹², aunque tenemos que señalar que en el transcurso de esta investigación en relación con los bordados populares toledanos solamente hemos encontrado la figura de Diana representada en una malla de la escuela de Largártela (Fig. 111). En esta pieza la diosa queda plasmada bajo la interpretación iconográfica de Diana cazadora. Esta iconografía mítica fue ya utilizada desde la época clásica y representada a menudo en muchas de las artes y la numismática.



*Fig. 111. Diana cazadora
Colgadura en malla.
Escuela de Lagartera
(Toledo)
Colección particular*

Por singularidad tipológica que presenta el motivo de la Diana cazadora de la figura 111, haremos aquí, un breve análisis de su significado simbólico e iconográfico. Diana diosa de la mitología romana llegó a identificarse con la diosa griega Artemis, diosa de la caza, relacionada con los animales y protectora de la naturaleza salvaje. Como hermana de Apolo, - identificado con el sol-, Artemisa se considerara diosa de la luna, incor-

¹⁹² Según González Mena, en las mallas historiadas de la escuela castellana se representan especialmente las figuras de Júpiter, Hércules y Diana, siendo frecuentes en las artes textiles desde la baja Edad Media, e interpretadas en el siglo XVI en la mallas de Toledo y Huelva. A juicio de dicha autora, la imagen de Diana, aparece en el arte popular textil en el siglo XVI, en frontales de camas noviales, representada como la Hecate griega, acompañada de perros como diosa de la persecución nocturna, relacionada con la luna y con el tiempo por su carácter favorable. GONZALEZ MENA (1994), pág. 147.

porándola también al ciclo de los símbolos de fecundidad –protectora de los partos y de las niñas hasta la edad del matrimonio-, a la vez conductora en las vías de la castidad¹⁹³.

La representación de Diana que aparece en esta pieza lagarterana, sigue el esquema medieval-renacentista. La diosa aparece montada en un ciervo por ser diosa de la caza y protectora de la juventud, pero también en alusión al mito de Acteón¹⁹⁴. En su mano derecha sostiene un halcón ave relacionada con la cetrería, arte de caza por excelencia durante la Edad Media en Europa. El halcón, cuyo tipo simbólico es siempre ascensional, aparece en esta ocasión representado con una caperuza empenachada, simbolizando entonces la esperanza de la luz que alimenta al que vive en las tinieblas, este emblema del halcón encapuchado se utilizó durante el Renacimiento, con la divisa: *Post tenebras spero lucem* (Después de las tinieblas, espero luz)¹⁹⁵.

En el sistema simbólico medieval la cacería significó una de las actividades sociales de la época y en las artes textiles del siglo XVI, la figura del cazador al igual que el caballero junto a la dama, o el jinete a caballo, se representan como arquetipos de esta época.

En este estudio hemos encontrado algunas piezas decoradas con estos motivos en diferentes tipologías iconográficas, pero en este apartado trataremos como ejemplos más representativos los que describimos a continuación, haciendo notar que ya hemos hecho referencia en otros capítulos anteriores a destacados motivos antropomorfos como el caso de los caballeros y los halconeros.

¹⁹³ CHEVALIER (2007), pág. 142.

¹⁹⁴ Diana, ha sido apodada la “Dama de las fieras”, como diosa de la caza, pero también como *Kourotrophos* (protectora de la juventud) y de los animales jóvenes, en este sentido protege a los ciervos cuando son jóvenes y puros consagrándolos a ella, por lo que recibe el epíteto de *Elaphaia* (de los ciervos) y su carro era tirado por cuatro ciervos con astas de oro. Respecto al mito de Acteón la leyenda cuenta, que Artemisa consagrada a la castidad, estaba bañándose desnuda, cuando Acteón la encontró casualmente. Se detuvo y se quedó mirándola, fascinado por su belleza enajenante. Como castigo, Artemisa lo transformó en un ciervo por la profanación de ver su desnudez y sus virginales misterios, y envió a los propios sabuesos de Acteón, cincuenta, a que lo mataran.
<http://www.theoi.com/Olympios/Artemis.html>. 27-10-2012.

¹⁹⁵ CHEVALIER (2007), pág. 552; TERVARENT (1958), pág. 163.

La Dama y el Caballero.

La figura humana, al igual que en otras artes, es también un motivo muy frecuente en la ornamentación del arte del bordado. Las figuras del hombre y la mujer quedan representadas de forma conceptual, sobre todo con los denominados “la dama y el caballero” lo que confirma, una vez más, según González Mena¹⁹⁶ la despersonalización de los símbolos, apareciendo simplemente como arquetipos, bien de la época medieval o renaciente, especialmente en las colgaduras de malla o en dechados de épocas posteriores.

La dama y el caballero aparecen, bien juntos o separados, como prototipos de la sociedad desde la Edad Media, y el modelo se mantiene en las labores textiles de las centurias siguientes hasta el siglo XVII, en que aún subsistía esta forma de culto caballeresco medieval hacia la dama desconocida. La dama medieval se presenta como mujer arquetipo de su época, llevando la indumentaria que corresponde al momento histórico; la figura del caballero se identifica igualmente con el hombre medieval por antonomasia: la esencia de la caballería fue la negación del placer físico y el culto casi místico a la dama; el caballero fue considerado como guardián de tesoros morales en sustitución del dragón o monstruo vencido.

La composición de la dama y el caballero cuando aparecen juntos, según el sistema artístico, responde comúnmente a la solución de simetría axial o afrontada. Una sola figura, dama o caballero, se repite formando friso frontal o de perfil, en este caso de forma procesional. En la figura 98, labor en malla de la escuela de Lagartera, aparecen la dama y el caballero en simetría frontal axial, todos los símbolos axiales son los que representan el “eje del mundo” o tienen relación analógica con él; símbolo de la unidad por la síntesis de los opuestos, expresando la reducción de lo múltiple a lo uno, pero a su vez, como pareja humana, por el hecho de serlo, simbolizarían siempre la tensión hacia esa unión de lo que está separado de hecho. Según Cirlot¹⁹⁷, cuando en las figuras se ve el abrazo, la unión de manos, etc., se trataría de un símbolo de conjunción y *coincidentia oppositorum*¹⁹⁸.

¹⁹⁶ GONZÁLEZ MENA (1974), pág. 100.

¹⁹⁷ CIRLOT (1992), pág. 243.

¹⁹⁸ *Coincidentia oppositorum*, es una frase latina que significa coincidencia de los opuestos. El termino apareció en el siglo XV, en el libro *De docta ignorantia* (1440) de Nicolás de Cusa (1401-1464) neoplatónico que definió la *coincidentia oppositorum* como el punto donde los opuestos convergen. Mircea Eliade, historiador de la religión, utiliza el término ampliamente en sus ensayos sobre el mito y el ritual y describe la *coincidentia oppositorum* como “el patrón mítico”. ELIADE (1968), págs. 6-8.



*Fig. 98. La Dama y el Caballero
Colgadura en malla.
Escuela de Lagartera (Toledo)
Colección particular*

En la pieza que analizamos, esta “unidad de contrarios” se vería reforzada por la imagen del pelícano que sostienen entre sus manos enlazadas. El pelícano¹⁹⁹ podría significar la unión de la pareja en Cristo por medio del sacramento del matrimonio, ya que esta ave está considerada por la iconografía cristiana símbolo de Cristo, además de símbolo del esfuerzo altruista por la purificación, lo que por analogía tendría relación con el sentido del amor en la pareja. El amor también aparece simbolizado por la flor que la dama lleva en la mano izquierda, pues es muy común en los bordados que la mujer aparezca representada portando flores o espejos como

¹⁹⁹ El pelicano es una importante figura simbólica ya que el hecho de los ejemplares adultos hundan el pico en el pecho para alimentar a sus polluelos con los peces que llevan en su bolsa laringea condujo antaño al error de que los padres se desgarran el pecho para alimentar con su sangre y carne a sus hijos, por lo que se convirtió en símbolo de la inmolación de Cristo y del sacrificio de los padres. BARBERO RICHART (1999), pág. 155.

símbolo del amor, pues estos dos elementos simbólicos sintetizarían la imagen arquetípica del alma y el contenido reflectante del corazón²⁰⁰.

Aunque las figuras de la dama y el caballero aparecen desde la época medieval, en este caso van ataviados a la moda de los siglos XVI-XVII, pues ambos aparecen con trajes de esa época; ella lleva traje verdugado²⁰¹, tipo de saya acampanada que llevaron las mujeres en estos siglos, al igual que los cuellos de *lechuguilla* que lucen ambos y los *gregüescos* que porta el caballero. Este momento histórico pertenece al Siglo de Oro español influenciado por la filosofía humanista, siendo uno de sus rasgos ideológicos el *antropocentrismo*²⁰², doctrina que sitúa al ser humano como medida de todas las cosas y su inteligencia el valor superior al servicio de la fe que le une con el Creador. Posteriormente, en especial en España durante la segunda mitad del siglo XVI, el antropocentrismo se adulteró en forma de un cristocentrismo que proponía la ascética y la mística como formas de vida que condujeron al desengaño barroco, que desvirtuó durante el siglo XVII este movimiento en un principio renovador impidiendo abrir nuevos horizontes, dado que además, este periodo estuvo presidido por los cambios de pensamiento religioso y cultural provocado por la reforma protestante y la contrarreforma católica.

El pajarillo que aparece entre las dos figuras vendría a hacer de mediador entre las tensiones y antagonismos que hemos venido exponiendo, pues desde el punto de vista de la simbología y de la mitología, las aves se las valoran positivamente, y su vuelo los predispone para ser símbolos entre

²⁰⁰ CIRLOT (1992), pág. 205; CHEVALIER (2007), pág. 474.

²⁰¹ El verdugado estaba formado por un armazón de alambres, madera o ballenas que le conferían su forma característica. Se denomina verdugado ya que estaba hecho con aros de madera fabricados a partir del arbusto llamado verdugo; éstos se cosían, en orden decreciente de arriba hacia abajo, en una pesada enagua de lienzo de manera que la forma definitiva fuese una especie de cono. Inventado en España, el verdugado se extendió posteriormente a toda Europa, hasta el siglo XVII que fue sustituyéndose por el aparato guardainfante, una especie de falda extremadamente ancha. BERNIS MADRAZO (1956).

²⁰² Antropomorfismo: El término ha sido aplicado en modos distintos. Por una parte, ha sido empleado en la historiografía, en la cual es un lugar común calificar de antropocéntrica a la cultura moderna, en contraposición con el pretendido teocentrismo del Medioevo. La transición de la cultura medieval a la moderna se concibe con frecuencia como un tránsito de una perspectiva filosófica y cultural centrada en el Dios judeocristiano a una centrada en el hombre. Por otra parte, y en un contexto moderno, se ha llamado antropocentrismo a las doctrinas o perspectivas intelectuales que toman como único paradigma de juicio las peculiaridades de la especie humana, mostrando un riesgo sistemático por el hecho de que el único entorno conocido es el apto para la existencia humana, y ampliando indebidamente las condiciones de existencia de ésta a todos los seres inteligentes posibles. Esta situación ha dado origen a una extensa discusión acerca del llamado *principio antrópico* —que, simplíficadamente, postula que los valores posibles para las constantes físicas universales están de hecho restringidos a aquellos que permiten la existencia de la especie humana, aunque no haya limitación de principio para que así sea —, y acerca del movimiento del diseño inteligente, que utiliza esta limitación para afirmar que evidencia el designio de una inteligencia superior, artífice del orden del universo. GILSON (1922); HORTA (2009), págs. 36-39.

el cielo y la tierra, entre lo espiritual y lo material. Las aves y los pájaros están asociados con frecuencia a nociones de transcendencia o superación de la condición terrena, así como significantes de ligereza, ingravidez, visión panorámica, etc. En los documentos más antiguos de los textos védicos, se tiene al ave como símbolo de amistad de los dioses hacia los hombres, viendo la amistad divina en forma de ave como una interpretación mística de fuerza para preservar el alma —en este caso, las de la dama y el caballero— contra las empresas demoníacas del espíritu del mal²⁰³.

También para preservar, proteger e iluminar la unión de esta pareja, aparecen representadas las estrellas en este dosel, pues estas simbolizan fulgor en la oscuridad, considerándose símbolos del espíritu y del orden cósmico a causa de su camino alrededor de la estrella polar (eje del mundo). Para el Antiguo Testamento y el judaísmo, las estrellas obedecen a los caprichos de Dios y los anuncian a veces (Is 40,26; Sal 19,2). En la cosmología judaica: *Libro sobre el Movimiento de las Luminarias Celestiales* (1 Enoch, 72), aparece cada estrella custodiada por un ángel, y las constelaciones como grupos de espíritus celestiales que cooperan armoniosamente. Las estrellas que en este dosel aparecen son de ocho puntas, también denominado *octograma*. Es un símbolo de la plenitud y la regeneración y su relación con los sistemas asociados al ocho. Así el ocho, va unido al octonario dos cuadrados u octógono, forma central entre el cuadrado (orden terrestre) y el círculo (orden de la eternidad); por este sentido de regeneración fue en la Edad Media número emblemático de las aguas bautismales, siendo la mayoría de los baptisterios de forma octogonal.

Esta estrella de ocho puntas representa un sol radiante con ocho rayos, su representación iconográfica es una constante histórica y milenaria. Su origen está en la mitología de Tartessos, ya que era el símbolo con que el que el pueblo tartésico desde los tiempos remotos del Neolítico adoraba al Sol y lo representaba con ocho rayos. Es la estrella peculiar del arte califal de Córdoba, surgiendo a partir de ella los primeros lazos de ocho característicos del arte hispanomusulmán, aunque en realidad esta estrella llega formada del arte romano, se repite mucho tanto en mosaicos orientales como occidentales, así también aparece en las decoraciones del Cristo de la Luz de Toledo, siguiendo presente en obras mudéjares del siglo XIV²⁰⁴.

La estrella de ocho puntas en el esoterismo islámico hace referencia a los 4 profetas principales y a los 4 ángeles mayores que sujetan el Trono

²⁰³ CHEVALIER (2007), págs. 154-155.

²⁰⁴ PAVÓN MALDONADO (1989), pág. 39.

de Dios²⁰⁵; es también conocida como estrella de Abderrahman I, primer emir independiente de al-Ándalus, quien la popularizó por todo el Mediterráneo, África y Europa siendo en el Reino de Granada donde alcanza su máximo esplendor pasando a la decoración de edificios, grabados, joyería, etc. Los mozárabes y mudéjares llevaron la estrella de ocho puntas por todo el norte de la Península y los musulmanes y moriscos la difundieron por el Magreb y el Oriente Medio. Actualmente puede verse en numerosos edificios como en la Alhambra. En la tradición cristiana, la estrella de ocho puntas es llamada «estrella de Belén» pese a que es transformada en "cometa" en los pesebres navideños, se encuentra muy frecuentemente representada en la iconografía medieval y renacentista como guía en la adoración de los Reyes Magos. Además, corresponde en la mística cosmogónica medieval al cielo de las estrellas fijas, que simboliza la superación de los influjos planetarios (Fig. 113).



*Fig. 113. Estrella de ocho puntas
Escuela de Lagartera
Colección particular*

²⁰⁵ El Islam considera cuatro profetas principales (Abraham, Moisés, Jesús y Mahoma), y cuatro ángeles que se consideran principales, Yibril (Gabriel) Azra'il (Azrael) Mika'il (Miguel) e Israfil (Rafael). Yibril o Yibra'il (Gabriel) es el jefe de todos los ángeles y es también el mensajero de Dios para todos los profetas.

La iconografía e indumentaria de “damas y caballeros” se irá conservando con similares características tipológicas a lo largo de los siglos XVI y XVII, lo que da una clara idea de la perpetuación de los motivos. En el trabajo de campo realizado en el transcurso de esta investigación hemos encontrado variedad de piezas decoradas con estas figuras representadas con mayor frecuencia en ejemplares de malla datados en los siglos XVI y XVII, época de mayor esplendor de esta técnica. Los caballeros mantendrán la indumentaria con las características propias de estos siglos, así hemos podido comprobarlo en varias piezas, como la colgadura en malla perteneciente a la escuela de Lagartera que presentamos en la figura 114.



*Fig. 114. Caballeros
Colgadura en malla (detalle)
Escuela de Lagartera
Colección particular*

En esta colgadura sobre el fondo de red anudada aparecen tres figuras masculinas²⁰⁶ de contornos bien definidos, habiendo perdido parte de su geometrización pues, aunque el bordado sobre red requiere seguir la cuadrícula de la misma, los contornos curvos de los personajes son sabiamente conseguidos y van dando movimiento a las figuras²⁰⁷, conservando la indumentaria propia de la época, luciendo en su atavío los calzones holgados y acuchillados llamados gregüescos o *valones*, definiéndose según Covarrubias, “*como el vestido que sirve para cubrir el cuerpo, desde la cintura hasta las corvas*”²⁰⁸, el jubón con aldetas, que el siglo XVII era “*vestido justo y ceñido y se pone la camisa y se ataca con las calzas*”²⁰⁹, pudiéndose tratar también del denominado *jubón de cien ojotes*, en relación al amplio número de aberturas que presentan en su botonadura²¹⁰.

Con respecto a los cuellos que lucen los personajes, aparecen dos tipos de los denominados *cuellos de lechuguilla*, estos cuellos de origen español empezaron a aparecer a principios del siglo XVI, adquiriendo dimensiones amplísimas a inicios del siglo XVII. Así vemos que tanto el personaje central como el de la izquierda llevan cuellos de lechuguilla de grandes proporciones perfectamente plegadas²¹¹ en cambio, el cuello que lleva el tercer personaje de la izquierda, sería un cuello de lechuguilla más sencillo o bien podría tratarse de una *golilla* que coexistió con los cuellos de lechuguilla hasta principios del siglo XVI, pues debido al enorme tamaño que habían adquirido los de lechuguilla en tiempos de Felipe III, en 1623 por pragmática de Felipe IV, se impuso el uso de la *golilla*. Esta rígida prenda, que todo el mundo identificaba con España, estaba formada por un soporte de cartón forrado en seda negra sobre el que descansaba un cuello blanco

²⁰⁶ Según testimonio oral recogido en Lagartera, estos personajes serían “Pizarros” haciendo alusión a Francisco Pizarro conquistador extremeño, ligado a la cultura popular por la cercanía geográfica que une estas tierras toledanas con Extremadura, así como la fuerte repercusión que supuso en el acervo popular, la conquista de America.

²⁰⁷ GONZALEZ MENA (1976), pág. 338.

²⁰⁸ COVARRUBIAS (1995), pág. 82.

²⁰⁹ COVARRUBIAS (1995), pág. 687.

²¹⁰ PUIGGARI (2009), pág. 187.

²¹¹ La lechuguilla se confeccionaba formando unas ondas cuando su tamaño se agrandó, se almidonaba. A cada pliegue se le denominó *abanillo* o *abanico*. En cada extremo había unos cordeles trenzados puestos de tal modo que al tirar de ellos se conseguía juntar los *abanillos* y al soltar se aflojaban. Su diámetro hasta extremos exagerados teniendo que utilizarse, a finales del siglo XVI, un alzacuello como soporte con los bordes detados o lisos. Los *abanillos* se decoraron con *randas*. Los más complicados: almidonados y abiertos con molde; con los *abanillos* de una regularidad perfecta, requerían del oficio de abridor de cuello que almidonaba y abría los pliegues con molde de hierro. BERNIS MADRAZO (1990), págs. 66-111; BERNIS MADRAZO (2001).

llamado valona. La *golilla*²¹² obligaba a mantener la cabeza erguida, convirtiéndose en símbolo de la gravedad y altivez de los españoles²¹³. Los tres caballeros van tocados con gorro o birrete cilíndrico de media copa, apareciendo uno de ellos emplumado; podrían llevar medias o botas de caña alta y al cinturón sostienen daga o espada, pues el uso de armas, como parte o accesorio del vestuario civil, data de este periodo, incoado al parecer entre nuestros hidalgos²¹⁴.

Las representaciones femeninas que aparecen en los bordados de los siglos XVI y XVII, continúan conservando la misma tipología e indumentaria, si bien puede haber cambios en cuanto a la ordenación y distribución de los motivos. Así por ejemplo, en las piezas presentadas en las figuras 112 y 115 al estar realizados en técnica de malla, estas varían la distribución y ordenación de sus motivos según el siglo al que pertenezcan.

Las mallas de siglo XVI además de introducir temas de carácter profano, heráldicos, mitológicos y alegóricos - en contraposición a las pertenecientes al siglo XV, donde los temas eran casi todos de orden religioso-, narran sus historias en compartimentos cuadrados, hechos por separado y luego reunidos para formar una sola pieza sin seguir un orden riguroso, mezclando símbolos reales con imaginarios y en ocasiones combinándolos con los de orden religioso. En cambio, las mallas del siglo XVII están realizadas en una sola pieza, tomando la forma de un rectángulo muy acusado donde el tema puede ocupar todo el centro sin línea base o ir distribuido en forma de friso²¹⁵.

La figura de la dama sigue apareciendo sola o en compañía del caballero, en ocasiones afrontados al Árbol de la Vida, jarrones o grandes elementos florales, manteniendo en su indumentaria el característico estilo español, conformado por el *jubón encotillado*, el *cartón de pecho*²¹⁶ y la falda

²¹² El nombre de golilla también se asignó al soporte de cartón que iba debajo de la valona, y a la unión de las dos piezas se denominó “cuello español de golilla”. Viste golilla rígida Felipe IV (Velázquez. Museo del Prado. Madrid. Hacia 1655-1660) y el infante don Carlos (Velázquez. Museo del Prado. 1629) El nombre de valona, una vez introducido, pasó en lo sucesivo a darse a los más variados cuellos de lienzo, sin embargo, el nombre de golilla viene de gola, pieza de la armadura que se ponía sobre el peto y el espaldar, pero nunca un complemento de tela. PUERTA ESCRIBANO (2008), pág. 78.

²¹³ DESCALZO LORENZO (2007), pág. 86.

²¹⁴ PUIGGARI (2009), pág. 188.

²¹⁵ GONZÁLEZ MENA (1976), págs. 334-339.

²¹⁶ Llamado así, precisamente, por la unión que se daba en una sola pieza de dos prendas hasta entonces independientes: por un lado el jubón cuerpo que en el guardarropa femenino aparece como prenda exterior que se vestía sobre la camisa- y por otro, la “cotilla”, prenda interior sobre la que se colocaba y adaptaba el jubón, caracterizada por ser un cuerpo sin mangas y fuertemente emballenado, que determinaba así

trapezoidal o en forma de campana, ahuecada con el llamado el verdugado español²¹⁷, al igual que el cuello de lechuguilla o la golilla (Fig. 115).

La dama porta con frecuencia un ramo de flores representando entre sus múltiples acepciones simbólicas, la virtud del alma, la perfección espiritual, la armonía, la belleza y el amor²¹⁸.



*Fig. 115. Dama
Dosel en malla. (Detalle)
Escuela de Lagartera.s.: XVII
Colecc. Pedagógico Textil
(U.C.M.)*

La tipología iconográfica de la dama y el caballero se mantendrá sin grandes cambios conservando las mismas características en su indumentaria hasta llegar al siglo XVIII. Con la llegada al trono de Felipe V produjo el cambio de dinastía en España, de los Austrias a los Borbones, y el espíritu de la Ilustración que surge en todos los órdenes se reflejará en el arte en general y por consiguiente en las artes decorativas y el bordado. Un elemento esencial que repercutirá en el contexto del bordado toledano que nos ocupa, será el desarrollo de las artes industriales y su protección por parte de los Borbones.

el constreñimiento, la forzada rigidez y tiesura tan característicos del torso femenino a lo largo de la Edad Moderna. El cartón de pecho, también era una prenda interior que apretaba y alisaba el torso en forma de peto triangular que quedaba oculto. DELCAZO LORENZO (2007), pág. 86; BERNIS MADRAZO (2001), pág. 214.

²¹⁷ El verdugado español tuvo su origen en Castilla en el siglo XV, bajo el reinado de los Reyes Católicos y los cronistas de la época atribuyeron su invención a Doña Juana, esposa de Enrique IV, quien lo habría utilizado para ocultar su preñez. DESCALZO LORENZO (2007), pág. 84.

²¹⁸ Chevalier (2007), pág. 504.

El relanzamiento de la industria sedera en España en tiempos de los primeros Borbones y la creación de fábricas como las de Toledo y Talavera²¹⁹ durante el reinado de Fernando VI, tendrá una fuerte repercusión en la ornamentación de los bordados populares toledanos, ya que los modelos y dibujos empleados en los tejidos de estas manufacturas sederas reales se habían ido definiendo y desarrollando, al igual que en el resto de las artes, por un claro estilo francés. Así podemos comprobarlo en la reglamentación y ordenanzas dispuestas para estos centros de producción como la que otorgó Carlos III el 8 de marzo de 1778, sobre todo en lo referente a la imitación de los tejidos lioneses. Tal reglamentación quería unificar todos los centros de producción al considerar “conveniente que todos los fabricantes vivan bajo las mismas leyes y gocen de unos privilegios, mayormente cuando...se admiten en mis dominios los tejidos extranjeros”²²⁰.

Este “gusto afrancesado” y el barroquismo como nota distintiva de la corte francesa sobresale igualmente en el arte del bordado. Según García Colorado, el bordado barroco invadirá todas las necesidades sociales, y se extiende a todas las clases sociales (*servatis servandis*). Esto lo hemos podido comprobar en el cambio ornamental de muchos bordados populares toledanos y de igual modo influirá en las variaciones tipológicas de los motivos antropomorfos y su indumentaria.

Este cambio en la indumentaria se reflejó de manera muy evidente en la manera de vestir de los reyes, de la Corte y de la sociedad adinerada y urbana en general. Aunque ya en el reinado anterior, con Carlos II, había habido intentos de vestir a la francesa tal como se hacía en toda Europa siguiendo el ejemplo del rey más poderoso e influyente de la época, Luis XIV, fue con Felipe V cuando se instauró de modo general el vestido francés. Esta influencia francesa impuesta al pueblo ocasionó en múltiples aspectos de la vida española una serie de conflictos – recuérdese el Motín

²¹⁹ La industria de la seda, tan floreciente en Toledo en tiempo de los Reyes Católicos había entrado en decadencia a partir del siglo XVII. En el siglo XVIII, con la llegada al trono de Felipe V, se promovió la producción de seda y los obradores sederos toledanos aumentaron sus manufacturas de excepcional calidad. La evolución del sector fue muy favorable, aumentando considerablemente el número de telares. Este relanzamiento de la industria sedera toledana, culminaría con el establecimiento en 1748 de la Compañía de Fábricas y de Comercio, con sede en Toledo, dejándose sentir en otros talleres privados que adquirieron relevada importancia ya durante la primera mitad del siglo XVIII, como los de Gregorio Molero, los de Medrano y los de Vicente Díaz de Benito. Pero lo que fue sin duda fundamental para el renacer de la industria sedera en Toledo, será el establecimiento, también en 1748 de la Real Fábrica de Tejidos de Seda, Oro y Plata de Talavera de la Reina. BENITO GARCIA (2003)), págs. 6-7. GARCÍA COLORADO (1989), 194-196.

²²⁰ Citado por Benito García (2003), pág. 7, tomado de *Novísima recopilación de las leyes de España*. Libro VIII. Título XXIV. Ley V. Madrid, 1804.

de Esquilache, de 1766²²¹-, entre la aceptación de costumbres y modas que para los segmentos tradicionales significaba un “afrancesamiento” visto como excesivo y opuesto a las tradiciones españolas. Finalmente la moda francesa acabó imponiéndose en España, tal y como ocurrió en todas las cortes europeas.

En consecuencia, veremos que la ornamentación de los bordados populares toledanos de esta época, sobre todo pertenecientes a las escuelas de Talavera y Oropesa, estarán en cierta forma definidos por una parte por la influencia decorativa y ornamental procedente de los tejidos de seda de las reales fábricas, que inspirarán muchos de sus motivos, y por otra, en la que centramos este apartado-, por el cambio tipológico de los motivos antropomorfos y su indumentaria. Aunque los motivos antropomorfos son numerosos y las figuras de la dama y el caballero aparecen con asiduidad, hemos seleccionado algunos de los más significativos considerando las variaciones estilísticas en su tipología, su ordenación compositiva, las peculiaridades en su indumentaria y el carácter divulgativo que ellas comportan.

En cuanto a la figura del caballero que presentamos en la figura 116 correspondiente a un fragmento de una muestra de la escuela toledana, aparece con vestido francés. Este vestido de origen militar se había puesto de moda a partir de la segunda mitad del siglo XVIII y se había impuesto definitivamente en España, siendo de uso obligado en todas las ciudades²²². Con este atuendo masculino estaba compuesto principalmente por tres piezas: *casaca*, *chupa* y *calzón*.

²²¹ Entre las medidas incluidas en el programa de modernización de la villa de Madrid que el Marqués de Esquilache se había propuesto, incluyó la renovación de una prohibición ya existente, pero cuya repetición era muestra de su incumplimiento. El Bando de 10 de marzo de 1766, decía así:

“...quiero y mando que toda la gente civil... y sus domésticos y criados que no traigan librea de las que se usan, usen precisamente de capa corta (que a lo menos les falta una cuarta para llegar al suelo) o deredingot o capingot y de peluquín o de pelo propio y sombrero de tres picos, de forma que de ningún modo vayan embozados ni oculten el rostro; y por lo que toca a los menestrales y todos los demás del pueblo (que no puedan vestirse de militar), aunque usen de la capa, sea precisamente con sombrero de tres picos o montera de las permitidas al pueblo ínfimo y más pobre y mendigo, bajo de la pena por la primera vez de seis ducados o doce días de cárcel... aplicadas las penas pecuniarias por mitad a los pobres de la cárcel y ministros que hicieren la aprehensión” . .

Con ello, pretendía erradicar definitivamente de uso de la capa larga y el chambergo (sombrero de ala ancha, *gacho*, *redondo*, *montera calada* y otros modelos especificados) bajo el argumento de que el *embozo* permitía el anonimato y la facilidad de esconder armas, lo que fomentaba toda clase de delitos y desórdenes. CÓDIGOS ESPAÑOLES (1850), pág. 378.

²²² LEIRA SÁNCHEZ (2003).



*Fig. 116. Caballero
(Fragmento de muestra)
Escuela de Oropesa
Colección particular*

Estas prendas que conformarían el traje masculino por excelencia del siglo XVIII, comenzaron a aparecer al introducirse en nuestro país el *justaucorps* y la *veste*, dándoseles los nombres españoles de *casaca* y *chupa*, que formaban parte del vestuario de los hombres de armas desde el siglo XVI²²³, a estas prendas hay que añadir el *calzón* (*culotte*), que aparece-

²²³ BERNIS MADRAZO (2001), pág. 108.

ría a mediados de siglo y cuyo término aludía en origen a una prenda humilde usada por pastores y labradores que pasó luego al atuendo militar²²⁴.

La *casaca* era la pieza exterior y la que más se veía. Era una chaqueta con cuello a la caja que llegaba hasta las rodillas, un poco más larga que la *chupa*. También se abrochaba de arriba abajo con botones por un lado y con grandes ojales por otro, aunque muchas veces ambos eran puramente decorativos; la mayor parte de ellos no se abrochaban. La manga era ancha y llegaba por debajo del codo; al principio la manga de la *chupa* se doblaba sobre el final de la manga de la *casaca*, pero después la *chupa* ya no se veía y la manga de la *casaca* terminaba en una gran vuelta.

Debajo de la *casaca* el hombre vestía la *chupa*, una prenda interior que seguía el mismo patrón que la *casaca* pero sin pliegues laterales abierto por delante y cerrado de arriba abajo con botones, los superiores no se abrochaban para dejar ver la *guirindola* o chorrera volante de tela fina o de encaje semejante al que adornaba también el final de las mangas largas. Los calzones llegaban desde la cintura hasta debajo de las rodillas. A principios de siglo, la media tapaba la parte de debajo de los calzones subiendo por encima de la rodilla, pero ya durante el reinado de Fernando VI empezó a usarse el calzón por encima de la media rematado por una jarretera abrochada con una hebilla. Los calzones se confeccionaban en el mismo tejido que la *casaca* y según fue avanzando el siglo XVIII se fueron haciendo más ajustados. Sobre las piernas, medias de seda, lana u algodón; las medias eran entonces muy importantes, con el calzón se veían siempre y unas pantorrillas bien formadas contribuían mucho al buen parecer masculino²²⁵.

Estas prendas son fácilmente identificables en la imagen de la figura 116, aunque es un motivo bordado en color bicromo de líneas sencillas presenta en sus elementos una configuración bastante descriptiva. Podemos observar también el peinado del personaje que siguiendo la moda de la época lleva coleta, ésta solía recogerse detrás guardada en una bolsa de seda negra que se ataba con cintas que caían sobre el delantero, en ocasiones llevaban pelucas de pelo natural o de crin de caballo con bucles que caían sobre los hombros aunque en España debieron dejarse de usar en el reinado de Carlos III, llevándose más el pelo propio emplastado y empolvado. En una mano lleva bastón y en la otra sombrero tricornio o sombrero de tres

²²⁴ REDONDO SOLANCE (2008), pág. 8.

²²⁵ LEIRA SÁNCHEZ (2007), págs. 87-88; LEIRA SÁNCHEZ (2003), págs. 205-219.

picos, un sombrero de ala ancha recogida arriba en tres puntos. Para terminar con el vestido masculino, los hombres llevaron zapatos cerrados, generalmente de piel oscura, con un poco de tacón y cerrados por delante con dos lengüetas abrochadas con una hebilla²²⁶.

La figura de la dama, aparecerá también ataviada al “gusto francés”, variando su indumentaria según las modas del momento. Durante los reinados de Felipe V y Fernando VI los vestidos más usados fueron los compuestos por casaca y basquiña, falda de la misma tela muy ahuecada por el tontillo. Con este tipo de vestidos las mujeres llevaron las cabezas pequeñas, con rizos apretados y un pequeño adorno, una joya, una flor, un lazo, colocado generalmente en un lado de la cabeza. A mediados de siglo, con el apogeo del rococó se impondría la robe “à la française”. Como todas las robes era un vestido largo, abierto por delante y cerrado solamente en la cintura, y que de cintura para abajo dejaba ver una falda interior de seda, (brial en español) o guardapiés si era de algodón.

A finales del siglo XVIII, el vestido femenino se simplificaría apareciendo la robe “à la polonoise” que en España se llamó polonesa, llegando a popularizar en las dotes de todas las clases sociales,. Aquí el vestido exterior tiene una parte abierta por delante que se abrochaba sobre el pecho con un lazo y dejaba ver debajo una pieza a modo de pequeño chaleco en forma de “v”, la falda era recogida en tres bullones por medio de unos cordones que la fruncen consiguiendo unas faldas abultadas y más cortas, con lo que se veía el tobillo de las mujeres.

En la moda de esta época coexistirían dos tendencias, en la Corte los vestidos y los peinados se hicieron más exagerados y aparatosos, siendo uno de los periodos de la historia en el que el vestido femenino alcanzó mayor complejidad, pero, al mismo tiempo, hubo una reacción hacia una mayor sencillez²²⁷.

En este sentido, González Mena dice que en el siglo XVIII el traje burgués casi llega a identificarse con lo rural o campesino, pues las damas, influidas por lo bucólico, en sus fiestas cortesanas se vestían de aldeanas inponiéndose triunfalmente el traje sencillo y popular, sobre las formas más comunes de la capital. Esta tendencia se justifica porque la burguesía adquiriría grandes posesiones y su fortuna la invierte en compra de tierras principalmente, con el fin de entrar en la nobleza y participar de sus fiestas, a

²²⁶ LEIRA SÁNCHEZ (2007), pág. 88.

²²⁷ LEIRA SANCHEZ (2003); LEIRA SANCHEZ (2007), pág. 89.

las que acudía imitando en lo posible la indumentaria que las grandes damas llevaban para estas ocasiones²²⁸.

Así podemos comprobarlo en la indumentaria que viste la mujer de la figura 117, perteneciente a un fragmento de un bordado de la escuela de Oropesa, donde se representa una escena de jardín cuyo estilo estará influenciado en sus motivos por la ornamentación de los tejidos de inspiración francesa que se manufacturaron durante el siglo XVIII en la Real Fábrica de Talavera, con destino en su mayor parte a la Casa Real y a las altas clases sociales.



La dama de este fragmento aparece ataviada a la forma de esta tendencia dieciochesca, mostrando una mixtificación de estilos en las prendas de su indumentaria y un evidente gusto bucólico y pastoril en los elementos y las formas de su expresión tipológica.

*Fig. 117. Dama
Fragmento de bordado
Escuela de Oropesa
Colección particular*

Tanto la dama, como el caballero que presentamos en las figuras 116 y 117, están realizados a *punto de cruz*, técnica que aunque no es propia del bordado toledano, queda levemente introducida en casi todas las escuelas españolas. Este punto pertenece a los denominados *puntos cruzados* y se estima que son de origen oriental²²⁹. Su gran difusión se debe a la posibili-

²²⁸ GONZÁLEZ MENA (1994), pág. 19.

²²⁹ GONZÁLEZ MENA (1974), pág. 126.

dad de elementos que ofrece al aplicarlo a determinados esquemas compositivos, siendo una técnica bastante empleada para representar temas figurativos y antropomorfos con signos más realistas.

De este modo, vemos que esta técnica se va adaptando a los nuevos tiempos y sus formas interpretativas, contribuyendo a la perdurabilidad del tema de la dama y el caballero en sus diferentes fases evolutivas. Para presentar este desarrollo hemos elegido como ejemplo, el tema de los amantes de la figura 118 correspondiente a la ornamentación de una cortina procedente de Lagartera realizada a *punto de cruz*. En ella podemos observar una pareja de tipos populares ataviados con el traje lagarterano.



*Fig. 118. Tipos populares
Fragmento de bordado
Lagartera. Toledo.
Colección particular*

La indumentaria popular como hecho histórico anclado en el pasado y vinculado socialmente en el presente expresa la identidad cultural de un pueblo. En cuanto a su origen como dimensión histórica se han expresado en diferentes posturas. Ortega y Gasset considera que el traje popular no suele ser muy antiguo y que su origen no suele ser popular, sino que proviene del traje aristocrático, siendo algunos trajes populares femeninos son

el traje de dama dieciochesca interpretado de forma más humilde y con materiales toscos, conservándose en el pueblo porque el ritmo de variación es más lento, para dicho autor “...ningún traje popular es autóctono ni eterno, y sin embargo, todos lo parecen. Esto es lo interesante, lo sugestivo. Esto revela, efectivamente, la clase inferior social su potencia de estilo...”²³⁰.

Por su parte, Caro Baroja estima que la indumentaria es el aspecto de un pueblo que más cambios y variaciones ha sufrido y que la prenda que más ha prevalecido es aquella que tenido relación con una función económica²³¹, en este último aspecto, es bien cierto que el traje lagarterano se ha mantenido prácticamente vivo hasta la actualidad²³², gracias a la industria de sus bordados y que su indumentaria ha sido el mejor exponente para divulgar su comercialización. Pero, ante todo consideramos que el traje popular nace y representa al pueblo eterno, inclinándonos más a la posición que mantiene Aguilera al estimar que los trajes populares son originales del pueblo, que nacieron en el ambiente rural, aunque posteriormente hayan recibido ciertas influencias de matiz cortesano, afirmando dicho autor que “nuestros trajes, en general, son más antiguos de lo que suele creerse y es más razonable inclinarse a sospechar orígenes remotos que orígenes relativamente próximos; que fueron las damas del siglo XVIII quienes imitaron los trajes del pueblo”²³³.

Ya hemos visto anteriormente cómo en el siglo XVIII la aristocracia gustaba de utilizar los trajes del pueblo tratando de imitar las costumbres sociales populares, aunque esta costumbre no solo es determinante de este siglo, pues ya en tiempos de los Reyes Católicos, según recoge Carmen Bernis de Sandoval, cronista mayor de Carlos V, que la reina Isabel la Católica cuando visitaba los pueblos, “...en llegando a cada uno de ellos se vestía y tocaba al uso del aquel pueblo, llamando a las personas de más merecimiento y tomando de la una el tocado, de la otra la saya, y de la otra el cinto y las joyas...”²³⁴. Datos como estos permiten atestiguar somera-

²³⁰ ORTIZ ECHAGÜE (1971), pág. 4.

²³¹ CARO BAROJA (1975), págs. 40-41.

²³² El traje femenino de Lagartera, se ha mantenido vivo hasta comienzos de este siglo por un buen número de mujeres que lo han llevado a diario en su pueblo y fuera de él. Si en cierta medida, su indumentaria ha estado ligada a la comercialización de sus bordados, también ha sido la referencia por antonomasia de la mujer labradora unida a la tradición de sus bordados como manifestación material, artística y espiritual, además de ser una señal de identidad personal y social, por lo que a nuestro entender, podría elevarse a la categoría de símbolo, pues el propio traje está relacionado con las ceremonias, rituales y usos ancestrales.

²³³ AGUILERA (1948), pág. 22.

²³⁴ BERNIS MADRAZO (1962), pág. 49.

mente la antigüedad del traje popular, pero determinar el momento de su origen como hecho histórico analizando en profundidad sus términos y conceptos, no entra dentro de nuestro campo de estudio. Sí en cambio queremos señalar la pervivencia del traje popular en sus formas esenciales y poner de manifiesto su autenticidad como hecho social caracterizado por ser fenómeno universal, múltiple, unitario y autóctono.

Ajustándonos al tema que tratamos en cuanto a evolución morfológica y tipológica de los motivos antropomorfos y en particular al motivo de la dama y el caballero, analizaremos desde esta perspectiva analógica la representación de la figura 118 elegida entre otras, por su particularidad interpretativa, la cualidad de las formas y variación de su indumentaria.

Los tipos presentados en esta figura adoptan en su composición una expresividad menos hierática y formal que las anteriores, presentándonos a los personajes en una actitud ingenua y con una intención de movimiento más relajado. Aunque se trata de una pieza realizada en el siglo XX, la tipología de sus formas y sus elementos se adaptan a las características propias del estilo de los bordados del siglo XIX, configurando el espacio en un ambiente naturalista, costumbrista e idílico, donde los personajes se describen en una posición asimétrica y el diseño adquiere un carácter claramente decorativo.

Los personajes presentan en su indumentaria una de la diversas tipologías genéricas que constituyen el traje lagarterano²³⁵. En la representación de la figura 118, la “dama” lleva el traje de fiesta, con *guardapiés cimero*²³⁶ de seda “colorao”. De abajo a arriba va decorado con cinta de ribete o cortapisa, seguida de varias cintas más denominadas genéricamente “londres” en alusión a las que se recibían antiguamente de esta ciudad, a continuación ordenando las ondas del vuelo del *guardapiés*, aparece la cruceta, de hilo de seda de color azul intenso.

Cubriendo la delantera del *guardapiés* luce *mandil*, en este caso rizo morado adornado en toda su periferia con puntilla de oro excepto en la parte de arriba que va fruncido, dentro, junto a ella, otras cintas separadas por pasamanerías. Al torso lleva *jubón* ceñido de terciopelo negro –en ocasio-

²³⁵ Según Fernández González, el traje de Lagartera se puede clasificar de la siguiente forma: Traje de mujer: Traje de gala (o de novia); Traje azul o completo (mujer casada); Traje de fiesta; Traje de diario de “trapillo”) y Traje de niña. Traje de hombre: Traje de gala (o de novio); Traje completo (hombre casado) y Traje de niño. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (2009), pág. 268.

²³⁶ El traje lagarterano se compone de dos o tres *guardapiés* interiores denominados “bajeros u hondoneiros”, y otro exterior por encima de estos, al que se denomina “cimero”.

nes con labores de fábrica- y sobre este, el *pañuelo de oro*, denominado así por ir bordado en tul con canutillo de oro y lentejuelas, cruzado por delante primero el lado izquierdo y encima el lado derecho²³⁷. Sobre la cabeza, va cubierta con *pañuelo de peso* de seda natural fuerte, recibiendo este nombre del peso que tiene. Va decorado con una franja verde y solo se usa con el *pañuelo de oro y jubón*²³⁸.

Inconfundibles en el traje lagarterano son también las medias, tejidas en lana de color rojo y bordadas verticalmente en las dos caras con lana o seda. Llegan hasta la rodilla y no cubren los dedos del pie. Los zapatos llamados *entrepetaos* o *de tisú*²³⁹ son decorados y bordados con ricos colores policromados, con tacón de carrete.

Por su parte, el traje del hombre lagarterano es mucho más sobrio que el femenino, a excepción del camión de novio que lleva la pechera profusamente bordada y algunos complementos como los *Evangelios*²⁴⁰ del que pende algún relicario o amuleto, decorados con ricas telas o paños de vistosos colores, adornados con canutillos, lentejuelas y cintas de seda o bordadas y el pañuelo de novio, sujeto a la faja, que en ocasiones va bordado o “rebordado” sobre estampación de fábrica (Lámina V).

El “caballero” o “tipo popular” de la figura 118, lleva traje completo compuesto por el *sayo*, chaqueta ajustada a la cintura con unas lengüetas abiertas ribeteadas de rojo. Por debajo de este, la *chamarreta*²⁴¹ dejando ver el adorno y cinta con que va ornamentada. El *calzón*, pantalón corto hasta

²³⁷ HERRÁEZ LOZANO (2000), pág. 22.

²³⁸ El pañuelo es una de las prendas más características del traje lagarterano acentuando su silueta por el “moño de picaporte”. El más común e inconfundible es el pañuelo blanco, usado a diario y con todo tipo de traje, decorado con cenefas de florecillas encarnadas, de colores o negras, dependiendo del estado: viuda, niña, luto, etc. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (2009), pág. 270.

²³⁹ Estos dos tipos de zapatos se diferencian en su decoración. El “entrepetao” es de pana negra y siempre lleva como adorno a cada lateral en forma de S tumbada, confeccionada con una cinta roja plegada, complementado con hebilla de plata y galón plisado en forma de abanico. El zapato “de tisú” va confeccionado en este tejido, lleva lengüeta alta rematada con galón rizado que cubre el empeine, y no lleva el adorno de la S. Hay una tercera modalidad de zapatos, al que se denomina “zapatas”, con adornos más sencillos y tacón ordinario, y suelen utilizarse con traje ordinario o de “trapillo”. GARCÍA SÁNCHEZ (2000), pág. 25. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (2009), pág. 276.

²⁴⁰ Los *Evangelios* son una pieza del traje de novio lagarterano, de forma rectangular o cuadrada a modo de libro, en cuyo interior suelen ir algunas hojitas inscritas con partes de los cuatro Evangelios. Habitualmente recortado en el anverso de la tapa va alguna imagen religiosa litografiada y guarnecida con borlas y bordados sobre seda u otras ricas telas, el reverso también va bordado con algún motivo floral. El conjunto se sujeta a la camisa mediante un lazo de pasamanería en forma de aspa.

²⁴¹ La *chamarreta* es un chaleco cerrado en la parte delantera y abierto en el hombro izquierdo. Lleva adorno y cinta bordada alrededor del cuello y el hombro. GARCÍA SÁNCHEZ (2000), pág. 31.

la rodilla con dos ojetes a cada lado de la cintura para atar la *agujeta*²⁴² de seda. Va calzado con zapatos o botas negras sobre las que lleva las calzas, pieza de paño de la misma tela que el calzón que cubre la pierna y el zapato, cerradas con veintitrés botones hechos a mano y tocado con sombrero de paño negro de ala ancha y casco redondo bajo. La artista-bordadora ha incluido con ingenioso primor, las borlas negras que van adornando el sombrero que caen al lado izquierdo y el cordón rojo al lado derecho²⁴³. Lleva faja roja, como complemento del traje de fiesta, también puede ser negra o morada, según el estado del hombre que la lleve²⁴⁴.

Estos han sido unos pocos ejemplos, entre otros muchos con los que hemos querido poner de manifiesto el desarrollo, evolución y continuidad, de los motivos antropomorfos, siguiendo sucintamente la trayectoria de un tema tan emblemático en su simbología como es el de “la dama y el caballero”. Viendo cómo influyeron los diferentes estilos artísticos y los movimientos socioculturales en la expresión de su tipológica y como va variando la forma conceptual de su esquema, pasando de ser una representación arquetípica del espíritu medieval o renacentista, a reproducir el sentimiento puramente convencionalista de gusto cortesano imperante en el siglo XVII, adaptado por el pueblo, para terminar siendo una visión pintoresca y romántica y como mera representación de lo que se dado en denominar “tipos populares”.

También han ido cambiando las técnicas y los tejidos donde iban representados, desarrollándose en su ejecución desde las técnicas de encaje de malla o deshilado más complejas, hasta los tejidos de hilo o panamá con sencillos bordados a punto de cruz; adaptándose a los nuevos tiempos pero perdiendo paulatinamente el valor convencional de símbolo. Sin embargo, la permanencia de estas imágenes o representaciones concede a las piezas un alto grado de significación histórico y social, pues la artista-bordadora ha contribuido al mantenimiento de estos temas expresando si no su significación simbólica, si las cualidades de los hechos y las cosas como materias de conocimiento y sensibilidad, conservando gracias a su capacidad creadora la aceptación de las imágenes foráneas y su actitud observadora ante la belleza, gran parte del bagaje iconográfico interpretativo en relación a la ornamentación antropomorfa y sus personificaciones.

²⁴² La *agujeta* es un cordón a modo de correa con un herrete en cada punta, que sirve para sujetar esta prenda de vestir. GARCÍA SÁNCHEZ (2000), pág. 31.

²⁴³ GARCÍA SÁNCHEZ (2000), pág. 31; FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (2009), pág. 277.

²⁴⁴ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (2009), pág. 277.

La orante.

La temática iconográfica de la figura de la Orante es uno de los referentes más importantes en la iconografía Cristiana. El orante como tema iconológico fue utilizado como símbolo cristiano desde las primeras manifestaciones del arte paleocristiano²⁴⁵. Es representado en los relieves de los sarcófagos y en las representaciones figurativas de las catacumbas, apareciendo como una figura masculina o femenina con las manos extendidas en gesto de plegaria con sentido de invocación y plegaria.

El arte paleocristiano no pretende reproducir la realidad, sino dar testimonio de una realidad trascendente y transmitir verdades de fe; con ello, la Iglesia inaugura una pedagogía de la imagen que será fundamental en el arte medieval. En el período de persecución, la clandestinidad obligó a los cristianos a expresarse a través de símbolos procedentes de la iconografía romana pagana, pero interpretados con una lectura diferente; era un lenguaje cifrado. La figura orante, con las manos alzadas representa la personificación de la plegaria, de la oración para el cristiano. Por ello tiene las manos extendidas. Simboliza la actitud de la oración hacia Dios para que al moribundo se le abran las puertas del cielo. Es decir, la importancia para los Cristianos de la Oración o la plegaria como salvación.

Los textos del Nuevo Testamento (1ªTm. 2,8) o de los Padres Apostólicos subrayan que la actitud del cristiano ha de ser la de orar alzando las manos pero también ofreciendo a Dios su vida santa. Esta posición podemos observarla en varias figuras de la época paleocristiana como por ejemplo, en las orantes de las Catacumbas de Priscila y de San Calixto en Roma, donde se representan mujeres vestidas con túnica y velo en esta expresión orante. Una precisión importante es que el número de orantes femeninas es muy superior al de los masculinos, hasta el punto de escasear estas últimas, siendo característica estética de casi todas ellas el poseer grandes manos, desproporcionadas respecto al resto de la figura. Las figuras masculinas orantes corresponden a personajes bíblicos del Antiguo Testamento como los tres jóvenes del horno, Noé o Daniel subrayando entre sus virtudes la constancia en la oración.

²⁴⁵ Este tema tiene sus antecedentes iconográficos basados en una divinidad pagana, concretamente en la representación de la divinidad Romana de *Pietas*, personificación de la reverencia y la piedad. El equivalente en la mitología griega es *Eusebia* el espíritu (daimona) de la piedad, la lealtad, el deber y el respeto. Etimológicamente *Pietas* deriva del latín *piētas*, -ātis traducido diversamente como “devoción”, “lealtad”, “piedad filial”, siendo una de las virtudes romanas fundamentales para los ciudadanos romanos. A partir de estas fuentes los cristianos readaptaron dichas versiones a su iconografía para darle nueva significación ideológica y simbólica. FEARS (1981), págs. 864-865. <http://www.theoi.com/Daimon/Eusebia.html>. 24/09/2012.

La oración en posición estática de pie y con las manos extendidas en actitud de plegaria se mantendrá desde la Antigüedad cristiana hasta la Alta Edad Media, como uno de los principales gestos de comunicación con Dios. De pie, el orante se dirige hacia el cielo, para escuchar la voz de Dios: «*Hijo del hombre mantén-te de pie, voy ha hablarte*», dice Ezequiel (Ez. 2, 1).

Dentro de la tradición patrística, ya Orígenes en el siglo III había distinguido en su *Tratado sobre la oración*, cuatro formas de orar: la petición (*déêsis*), la adoración (*proseuché*), la súplica (*énteuxis*) y la acción de gracias (*eucharistía*). Entendiendo por *peticiones* las súplicas encaminadas a conseguir algo que nos hace falta. *Adoración* como algo más noble; alabando a Dios por sus prodigios. *Súplica* como forma de dirigirse con cierta confianza o atrevimiento a Dios pidiéndole algo. *Acción de gracias* reconociendo orando los beneficios recibidos de Dios, sea por grandes y notorios favores o los que conoce solamente quien los ha recibido. Orígenes, también señalaba las disposiciones y posturas que se han de guardar al hacer la oración, diciéndonos que muchas y diferentes pueden ser las posturas del cuerpo, prefiriendo entre todas la de brazos extendidos y mirada levantada cuando no haya alguna circunstancia que lo impida. Señalando a su vez, que uno debe ponerse de rodillas cuando va a hablar de sus pecados ante Dios, para que mediante la súplica le sean perdonados. Entendiendo que, como dice san Pablo, esta postura es símbolo de la «*actitud humilde ante el Padre, de quien toma nombre toda familia en el cielo y en la tierra*» (Ef. 3, 14,15). Mostrando esto como genuflexión espiritual porque todo lo que existe adora a Dios²⁴⁶.

Sin embargo, San Agustín apoyándose en varias autoridades escriturarias elegidas en el Antiguo y el Nuevo Testamento, se niega a prescribir absolutamente una actitud particular de oración: hay que elegir aquella que, en ese momento dado, parece la más apropiada para «poner el alma en movimiento». Aquellos que oran, dice San Agustín, flexionan las rodillas, se prosternan, y todavía hacen otras cosas «visibles». Pero esto no es lo más importante: estos no son más que los «indicios». Lo esencial es la intención, que no se ve, pero que Dios conoce. Sin embargo estos movimientos del cuerpo y estas exclamaciones tienen un papel que desempeñar en la elevación hacia Dios del alma que ora: «*Yo no se como (nescio quomodo)* – confiesa San Agustín *a la vez que estos movimientos del cuerpo no pueden hacerse mas que si un movimiento del alma los precede, inversamente, el movimiento interior e invisible que los produce es aumentado por los movimientos que se hacen visiblemente por el exterior. Así las afecciones del*

²⁴⁶ ORÍGENES (1999).

*corazón, que han precedido a los movimientos para poder producirlos, se incrementan por el hecho de realizarlos»*²⁴⁷.

La discusión sobre los gestos corporales en la oración se mantendrá durante toda la Edad Media, para finalmente implantarse en los siglos XI-XII, dos gestos de oración que se hacen característicos de la oración cristiana occidental: las manos juntas a la altura del pecho, los dedos estirados, y la genuflexión (las dos rodillas en el suelo). Durante la Edad Media central, el arrodillamiento llegó a ser la actitud normal de la oración: una oración más individual que es dirigida a Dios lo más a menudo ante un objeto, tal como el crucifijo, materializando la presencia divina.

En las representaciones gráficas, las imágenes de la oración de rodillas, vistas de perfil, con las manos juntas, reemplazan a aquellas imágenes de la posición tradicional de pie, con los brazos en cruz o elevados en el gesto del orante. A partir del siglo XIII, este gesto deviene característico de la adoración del Santísimo Sacramento²⁴⁸. En este mismo siglo Santo Tomás de Aquino considerara de manera más equilibrada la parte «espiritual» y la parte «corporal» de la oración, y dentro de esta lo que se relaciona con la voz y lo que se relaciona con los gestos, diciendo que la adoración comporta también *signos* exteriores: la voz y los «signos corporales de la humildad», tales como las genuflexiones y las prosternaciones. Estos gestos tienen dos funciones: expresan la devoción interior y «excitan el deseo que nosotros tenemos (*affectus*) de someternos a Dios».

Así en la pieza que presentamos en la figura 119 perteneciente a un frontal de altar de la escuela de Lagartera, podemos observar dos figuras femeninas orantes con las características propias de esta época medieval. Ambas figuras aparecen en posición de inclinación o genuflexión²⁴⁹ portan-

²⁴⁷ AGUSTÍN (SAN) (1970).

²⁴⁸ SCHMITT (1990).

²⁴⁹ Este “modos corporales” de oración son descritos por varios opúsculos asociados a la hagiografía de Santo Domingo de Guzmán, designando como *inclinatio* en el sentido estricto del término, a la flexión del cuerpo a partir de los riñones: puede ser media (*semi plena*) si el busto permanece oblicuo, o profunda (*plena*) si está horizontal. La *genuflexio* es o bien derecha (*recta*) si el busto permanece vertical, o bien inclinada (*proclivis*). En la obra *De modo orandi corporaliter sancti Dominici*, atribuida a un hermano dominico de Bolonia, escrita entre los años 1280 y 1288, el autor subraya la interacción de los movimientos del alma y del cuerpo: «El alma que mueve al cuerpo es movida por el cuerpo» (*anima movens corpus moveatur a corpore*) El documento está así impregnado por una tensión entre un objetivo pedagógico (la imitación de los gestos de la oración del fundador de su orden) y el carácter extraordinario de la oración de un santo. Esta tensión la veremos generalmente actuando en toda la historia de la gestualidad medieval entre un *gestus* moderado, objeto de reflexión y de pedagogía, y una «santa gesticulación», los *gesta* que son semejantes a la posesión (santa o demoníaca) y culminan en la mística. AUBIN (2005); SCHMITT (1990).

do una cruz entre sus manos, lo que sintetizaría el valor simbólico de la oración y la cruz como intermediarias y mediadoras entre lo terrenal y lo celestial, reuniendo entre ambas una vía de comunicación con Dios.



*Fig. 119. Dama orante frente a la Custodia.
Frontal de altar.
Escuela de Lagartera (Toledo)
Colección particular*

Estas orantes aparecen afrontadas a la custodia u *ostensorium*, de acuerdo a su etimología, recipiente diseñado para la exposición más conveniente de algún objeto de piedad. En este caso lo que se muestra (*ostendere*, "mostrar") no es la Sagrada Hostia en exposición del Santísimo Sacramento como es habitual, sino que en su interior aparece la cruz como condensación simbólica de Cristo, el Salvador y el Verbo, la segunda persona de la Trinidad, ya que la iconografía cristiana utiliza la cruz tanto para expresar el suplicio del Mesías como su presencia²⁵⁰.

En este sentido, tenemos que considerar que la introducción de la custodia y la práctica por parte de la Iglesia de exponer al Santísimo Sacramento o de llevarlo en procesión como en la Fiesta del Corpus Christi, como ya hemos señalado anteriormente, se remonta al siglo XIII, y en los primeros inventarios medievales es a menudo difícil distinguir entre simples relicarios y vasos destinados a la exposición del Santísimo Sacramento. Sin embargo, pronto la práctica de la exposición se hizo lo suficiente-

²⁵⁰ CHEVALIER (2007).

mente común para parecer requerir una custodia para ese objeto expreso, y para esto al principio se retuvo en un recipiente cilíndrico vertical de cristal, a menudo con soportes de carácter arquitectónico y con obra de tabernáculo, nichos y estatuas. En el cilindro central se colocaba una hostia grande, la cual se mantenía en posición vertical por medio de una luneta construida para tal fin. Todavía hay en existencia muchas custodias medievales de este tipo. Sin embargo, pronto quedó claro que la custodia podría adaptarse mejor al objeto de atraer todas las miradas a la Sagrada Hostia en sí, haciendo la parte transparente del recipiente justo del tamaño requerido, y rodeado de rayos, igual que el sol. Las Custodias de esta forma, datan del siglo XV, y durante varios cientos de años ésta ha sido con mucho la forma más común en el uso práctico²⁵¹.

Así pues, podemos deducir que la tipología iconográfica de este paño de altar correspondería a las utilizadas a finales de la Baja Edad Media, tanto en las representaciones figurativas de las orantes (de rodillas o genuflexión), como en la representación de la custodia, con la particularidad de no aparecer el viril o luneta generalmente redonda con la Sagrada Forma, sino que en su lugar aparece una cruz inscrita en un losange o rombo. En esta interpretación plástica podemos observar el proceso gradual en la traza de desarrollo, situada entre los simples relicarios o ciborios y las custodias más evolucionadas²⁵².

También hemos visto que las orantes de esta pieza se encuentran en actitud de *adoración eucarística*, forma de oración litúrgica que se realiza frente a la exposición del Santísimo Sacramento (Fig. 120). Este tipo de oración aparece ya en los primeros siglos del cristianismo, el cuerpo de Cristo recibe de los fieles, dentro de la misma celebración eucarística, signos claros de adoración, que aparecen prescritos en las antiguas liturgias. Especialmente antes de la comunión -*Sancta sanctis*, lo santo para los santos-, los fieles realizan inclinaciones y postraciones. San Agustín decía: "*nadie coma de este cuerpo, si primero no lo adora*", añadiendo que no

²⁵¹ HERBERT (1911).

²⁵² Aunque sus orígenes pueden remontarse al siglo XIII, es muy raro encontrarlas antes del siglo XIV y no se fijan sus formas sino desde ya entrado el siglo XV. Se emplearon para dicho objeto al principio imágenes, cruces, relicarios y ciborios acomodándolos a su nuevo destino. Pero desde mediados del siglo XV se adoptó la forma de torrecilla o templete ojival (casi siempre de plata) erizado de pináculos y sostenido por una base artística quedando en medio una lúnula o viril de plata u oro para colocar en él visiblemente la hostia. En la época del Renacimiento se construyeron asimismo en forma de templete pero de estilo romano y desde fines del siglo XVI se empiezan a dar las que hoy están más en uso en forma de sol radiante, las cuales en el siglo XVIII llevan círculos de cabecitas de ángeles rodeando al viril central. CORBLET (1885).

sólo no pecamos adorándolo, sino que pecamos no adorándolo» (Pío XII, Mediator Dei 162).



Fig. 120. Adoración Eucarística.
Colgadura en malla
Escuela de Lagartera (Toledo)
Colección particular

La adoración de la presencia real de Cristo en la Eucaristía fuera de la Misa irá configurándose como devoción propia a partir del siglo IX, con ocasión de las controversias eucarísticas²⁵³. La presencia real del cuerpo y sangre de Cristo por medio de la “transubstanciación” del pan y el vino al ser consagrados, fue causa de aversiones y devociones a lo largo del siglo XIII²⁵⁴, para consagrarse definitivamente como teología en el IV Concilio

²⁵³ Por esos años, al *simbolismo* de un Ratramno, se opone con fuerza el *realismo* de un Pascasio Radberto, que acentúa la presencia real de Cristo en la Eucaristía, no siempre en términos exactos. Conflictos teológicos análogos se producen en el siglo XI. La Iglesia reacciona con prontitud y fuerza unánime contra el simbolismo eucarístico de Berengario de Tours. Su doctrina es impugnada por teólogos como Anselmo de Laón o Guillermo de Champeaux., y es inmediatamente condenada por un buen número de Sínodos (Roma, Vercelli, París, Tours), y sobre todo por los Concilios Romanos de 1059 y de 1079 (Dz 690 y 700). IRABURU (2001).

²⁵⁴ En el medioevo la reflexión fue rica en matices debido al influjo de la escolástica, siendo a partir del siglo XIII cuando la reflexión teológica es más equilibrada. La afirmación de la presencia real y sacramental se abrió paso de manos de Alberto Magno, Buenaventura y Tomás de Aquino. Pero también se dieron casos de desafección a esta presencia real, el ataque más fuerte venía de parte de los cátaros, quienes rechazaban la Eucaristía porque en ella está siempre en íntimo contacto el mundo de lo divino, de lo

de Letran (1215). Posteriormente en el siglo XVI el Concilio de Trento (1551) trató este tema de manera exhaustiva. Cada aspecto del Sacrificio de la Misa, Comunión y la presencia real fue aclarado y definido.

En este mismo siglo en el año 1589, el Papa Sixto V, otorga cartas apostólicas para la fundación de la Cofradía del Santísimo Sacramento de Lagartera, un año antes que la primera procesión del Corpus Christi que se celebró en este mismo pueblo el 21 de junio de 1590²⁵⁵. Como vemos en el caso de Lagartera, estas cofradías se desarrollaron por toda Europa, incluso antes que la festividad del Corpus Christi, extendiéndose ya a finales del siglo XIII. Las Cofradías aseguran la adoración eucarística, la reparación por las ofensas y desprecios contra el Sacramento, el acompañamiento del Santísimo cuando es llevado en visita a los enfermos o en procesión del viático, el cuidado de los altares y capillas del Santísimo, etc.,²⁵⁶ teniendo un importante influjo en la vida espiritual cristiana.

El arraigo popular en la devoción eucarística se manifestará notablemente en buena parte de la iconografía de los bordados populares, buen ejemplo de ello es la pieza de las orantes afrontadas a la custodia que venimos a analizando en este apartado. Por la factura y dimensiones de la pieza, se trata de un paño de altar de uso litúrgico destinado al uso particular, destinado posiblemente a decorar la mesa donde se depositaba el cáliz a la hora de recibir el viático o algún pequeño altar como los que solían disponerse en las salas de las casas populares, aunque posteriormente se haya utilizado para adornar las mesas ceremoniales que se instalan actualmente en las “casapuertas” lagarteranas en la procesión del Corpus Christi.

espiritual, con el mundo de lo material, que, al ser tenido por ellos como materia nefanda, debía ser despreciada. para ellos el sacrificio mismo de Cristo no tenía ningún sentido. IRABURU (2001).

²⁵⁵ “Corpus en Lagartera”, *Corpus Christi provincia de Toledo. Tradición viva*. Diputación Provincial de Toledo. Nov. 2007. pág. 36.

²⁵⁶ Todas estas cofradías, centradas en la Eucaristía, son agregadas en una archicofradía del Santísimo Sacramento con sede en la iglesia de Santa María Sopra Minerva de Roma, a partir de la bula de Paulo III *Dominus noster Jesus Kristus*, de 1539. VICO VICO (2003), pág. 462.

Misión de los doce exploradores.

La pieza que aquí presentamos aunque pertenece a un relato religioso, está incluida en este capítulo por el interés antropológico y tipológico de las dos figuras humanas que aparecen representadas. Se trata de una labor en malla procedente de Lagartera (Fig. 121) y su peculiaridad radica en la significación interpretativa del tema y sus elementos, así como el alto grado de estilización alcanzado en toda su composición, en particular el tratamiento estructural de las dos figuras humanas.



*Fig. 121. Misión de los doce exploradores.
(Portadores de uvas). Fragmento de malla.
Escuela de Lagartera (Toledo)
Colección particular*

Se trata de la representación de un tema bíblico del Antiguo Testamento donde se relata la exploración de Canaán y la “Misión de los doce

exploradores”, extraído del libro de los Números, cuarto libro del Pentateuco²⁵⁷, conjunto formado por los cinco primeros libros de la Biblia cristiana y la Torah judía, tanto una tradición como otra, sostienen fueron escritos por Moisés, quien recibió la revelación directamente de Dios en el monte Sinaí, por lo cual se define como la “instrucción dada por Dios para su pueblo, a través de Moisés”²⁵⁸. Pentateuco, deriva del griego πέντα, *penta*, ‘cinco’, y τευχος, *teujós*, ‘funda para libros’, haciendo referencia a las fundas en las que se conservaban los rollos de pergamino) o, en hebreo, *Jamisháh Jumshéy Toráh*, ‘los cinco quintos de la Torah’ o simplemente *Jumash*, ‘quinto’ como abreviatura.

El libro de los Números (*Bemidbar* - en el desierto -), también es el cuarto tomo de la *Torah* judía, relata los sucesos acaecidos en cuarenta años a través del desierto desde que los israelitas salieron del Sinaí hasta casi llegar a las puertas de la Tierra Prometida. Este libro se llama «Los Números» porque empieza dando las cifras de un censo del pueblo hebreo. El tema de esta pieza también aparece en Deuteronomio²⁵⁹ (Dt, 1,19), correspondiente al *Devarim* - palabras- quinto tomo de la Torah, pero es en los Números (Nm, 13, 1-33) donde el relato es más extenso y coincide con mayor fidelidad descriptiva al motivo de la pieza que analizamos. Así comienza el relato: “*Y el Señor habló a Moisés, diciendo: Envía tú hombres que reconozcan la tierra de Canaán, la cual yo doy a los hijos de Israel; de cada tribu de sus padres enviaréis un varón, cada uno príncipe entre ellos. Y Moisés los envió desde el desierto de Parán, conforme a la palabra del Señor; y todos aquellos varones eran príncipes de los hijos de Israel*” (Nm, 13, 1-3). El título del capítulo en ambos libros, -Números y Deuteronomio- hace referencia a los exploradores que Moisés envió para que reconocieran las tierras de Canaán, e incluso se dan datos del nombre y la tribu a la que pertenecen cada uno. Así, podemos leer: “*Estos son sus nombres: De la*

²⁵⁷ El Pentateuco, encabeza la Biblia y la Torah hebrea constituyendo la magnífica puerta de la Revelación divina. Los nombres de los cinco libros del Pentateuco son: el Génesis (Bereshit), el Éxodo (Shemot), el Levítico (Vayikrá), los Números (Bemidbar), el Deuteronomio (Devarim).

²⁵⁸ No solamente la tradición judía sino también la cristiana ha sostenido siempre el origen mosaico del Pentateuco. El mismo Jesús habla del “Libro de Moisés” (Mc. 12, 26), de la “Ley de Moisés” (Lc. 24, 44), atribuye a Moisés los preceptos del Pentateuco (cf. Mt., 8, 4; Mc. 1, 44; 7, 10; 10, 5; Lc. 5, 14; 20, 28; Jn. 7, 19), y dice en Juan 5, 45: “Vuestro acusador es Moisés, en quien habéis puesto vuestra esperanza. Si creyeseis a Moisés, me creeríais también a Mí, pues de mí escribió él”.

²⁵⁹ El Deuteronomio dice: “...Mira, Jehová tu Dios te ha entregado la tierra; sube y toma posesión de ella, como Jehová el Dios de tus padres te ha dicho; no temas ni desmayes. Y vinisteis a mí todos vosotros, y dijisteis: Enviemos varones delante de nosotros que nos reconozcan la tierra, y a su regreso nos traigan razón del camino por donde hemos de subir, y de las ciudades adonde hemos de llegar. Y el dicho me pareció bien; y tomé doce varones de entre vosotros, un varón por cada tribu. Y se encaminaron, y subieron al monte, y llegaron hasta el valle de Escol, y reconocieron la tierra. Y tomaron en sus manos del fruto del país, y nos lo trajeron, y nos dieron cuenta, y dijeron: Es buena la tierra que Jehová nuestro Dios nos da...”. (Dt. 1, 21-25). Como vemos, en el relato solo se habla de “fruto del país”, sin especificar que tipo de frutos eran, como los transportaron, etc.

tribu de Rubén, Samúa hijo de Zacur. De la tribu de Simeón, Safat hijo de Horí. De la tribu de Judá, Caleb hijo de Jefone. De la tribu de Isacar, Igal hijo de José. De la tribu de Efraín, Oseas hijo de Nun. De la tribu de Benjamín, Palti hijo de Rafú. De la tribu de Zabulón, Gadiel hijo de Sodi. De la tribu de José: de la tribu de Manasés, Gadi hijo de Susi. De la tribu de Dan, Amiel hijo de Gemali. De la tribu de Aser, Setur hijo de Micael. De la tribu de Neftalí, Nahbi hijo de Vapsi. De la tribu de Gad, Geuel hijo de Maqui. Estos son los nombres de los varones que Moisés envió a reconocer la tierra; y a Oseas hijo de Nun le puso Moisés el nombre de Josué” (Nm, 13, 4-16).

El pasaje continúa con las instrucciones ordenadas por Moisés de inspeccionar la tierra, el pueblo que la habitaba, si era buena o mala etc., hasta llegar a relacionar la escena representada en la pieza que analizamos con el relato en que dos hombres portan un enorme racimo de uvas. En este aspecto seguimos leyendo: “...y cómo es el terreno, si es fértil o estéril, si en él hay árboles o no; y esforzaos, y tomad del fruto del país. Y era el tiempo de las primeras uvas. Y ellos subieron, y reconocieron la tierra desde el desierto de Zin hasta Rehob, entrando en Hamat. Y subieron al Neguev y vinieron hasta Hebrón; y allí estaban Ahimán, Sesai y Talmai, hijos de Anac. Hebrón fue edificada siete años antes de Zoán en Egipto. Y llegaron hasta el arroyo de Escol, y de allí cortaron un sarmiento con un racimo de uvas, el cual trajeron dos en un palo, y de las granadas y de los higos. Y se llamó aquel lugar el Valle de Escol, por el racimo que cortaron de allí los hijos de Israel” (Nm, 13, 20-24).

Con estos datos textuales queda demostrado que los personajes que aparecen en esta malla lagarterana son evidentemente dos de los hombres que Moisés envió como exploradores antes de entrar en la *Tierra Prometida*, según la promesa hecha a Abraham descrita en el Génesis como la tierra comprendida entre Egipto hasta el río Éufrates (Gn, 15, 18)²⁶⁰ renovada luego a su hijo Isaac y al hijo de éste, Jacob, nieto de Abraham (Dt, 1, 8).

Al adentrarnos en el análisis simbólico de estos personajes masculinos, también en los Textos Sagrados encontramos referencias al hombre, en cuanto a su creación y significación. Vimos al principio de este capítulo cómo el Génesis cuenta que el hombre fue creado a imagen y semejanza de Dios (Gn 1,26), pero también nos da una imagen mas «terrenal» de éste cuando nos dice: “Entonces el Señor Dios formó al hombre con polvo del suelo, e insufló en su nariz aliento de vida, y resultó el hombre un ser vi-

²⁶⁰ “En aquel día hizo Jehová un pacto con Abram, diciendo: A tu descendencia daré esta tierra, desde el río de Egipto hasta el río grande, el río Eufrates. (Gn. 15, 18) “Mirad, yo os he entregado la tierra; entrad y poseed la tierra que Jehová juró a vuestros padres Abraham, Isaac y Jacob, que les daría a ellos y a su descendencia después de ellos”. (Dt. 1, 8).

viente”. (Gn, 2, 7). De una forma u otra, el hombre se convierte en símbolo en sí y para sí mismo en cuanto tiene conciencia del ser; ahora bien, entre el hombre individual y concreto y el universo existe un término medio, es decir el «hombre universal», simbolizando el conjunto de estados de la manifestación, la parte factible e inherente al hombre.

En este sentido, podemos remitirnos a la visión judía del *Adam Qadmon* u Hombre Primordial de la Cábala. Este símbolo es el prototipo de la Creación en el reino de lo metafísico, o sea una concepción del modelo del Universo anterior a su gestación, desarrollo y nacimiento, pues está claro que cualquier determinación, por más primordial que sea, es "fruto" de un inventor, de un poder que tornándose consciente de sus posibilidades de ser, diseña una arquitectura invisible en esa región ignota antes de revelarla o manifestarla. Para explicar este hecho misterioso, la Cábala elabora el surgimiento de este Hombre Primordial o ser prototípico y su posterior desmembramiento vinculándolo con el origen de la Manifestación y la doctrina de los ciclos cósmicos que la regirá a todos los niveles. Dicha teoría está presente de una manera u otra entre los pueblos egipcios, griegos y caldeos, que la heredaron a su vez de la civilización atlante²⁶¹ según nos refiere Platón en dos de sus diálogos –el *Critias* y el *Timeo*–, hombres que fueron los descendientes y actualizadores de la Tradición Primordial en un momento determinado del ciclo de esta humanidad y que antes de desaparecer bajo las aguas del océano transmitieron las verdades eternas a esos pueblos mediterráneos²⁶².

Relacionando el mundo de los atlantes y observando la tipología de los personajes de la pieza en estudio, podemos apreciar la desproporción anatómica entre ambos, uno es delgado y estilizado, el otro más grande y corpulento. Este hecho bien podría ser un desdoblamiento a la hora de representar e interpretar los textos, pues el pasaje de la “Misión de los doce espías” continúa diciendo: “*La tierra por donde pasamos para reconocerla, es tierra que traga a sus moradores; y todo el pueblo que vimos en medio de ella son hombres de grande estatura. También vimos allí, hijos de Anak, raza de gigantes, y éramos nosotros, a nuestro parecer como langostas; y así le parecíamos a ellos*” (Nm, 13. 32,33).

²⁶¹ La Atlántida, reino mítico sumergido permanece en la mente de los hombres, a la luz de los textos inspirados en Platón por los egipcios, como símbolo de paraíso perdido. La Atlántida evoca el tema del Paraíso, el de la Edad de Oro, que se encuentra en todas las civilizaciones. Sus habitantes los atlantes eran los descendientes del Dios Poseidón y la mujer mortal Kleito, ésta engendro cinco generaciones de varones gemelos. Poseidón repartió la isla en diez partes y al primer hijo le dio el nombre de Atlas o Atlante, y de él se deriva la denominación Atlántida. CHEVALIER (2007), pág.149. <http://www.theoi.com/Phylos/Atlantes.html>. 16-01-2012.

²⁶² GONZÁLEZ y VALLS (2007) pág. 17-18.

Quizás la artista-bordadora haya leído u oído en el sermón evangélico la narración de este pasaje y haya querido representar a su manera lo fabuloso de esta historia, y así ha interpretado “literalmente” a un hombre como «gigante», y a otro como «langosta». No obstante, hay que aclarar que ya en el Génesis se habla de estos gigantes “primigenios”, así podemos leer: *“Había gigantes en la tierra en aquellos días, y también después que se llegaron los hijos de Dios a las hijas de los hombres, y les engendraron hijos. Estos fueron los valientes que desde la antigüedad fueron varones de renombre”* (Gn. 6,4).

En relación a este pasaje, la tradición judía explica que los «hijos de Anak» son de Arba (Jos, 21,11)²⁶³ y un pueblo de gigantes al sur de la tierra de Israel llamado Anakim, Benei`Anak y Benei`Anakim. De acuerdo con Josue 14,15²⁶⁴, Kiriath-Arba era el antiguo nombre de Hebrón y Arba el mayor de los Anakim y padre de Anak (Jos. 15,13)²⁶⁵. Por esto, según la interpretación hebrea, los Anakim, sean probablemente los descritos como *Nephilim*, termino usado prácticamente para el nombre común de «gigantes», o lo que hoy en día conocemos como titanes. En hebreo es también utilizado el termino *anak*, para gigante²⁶⁶. La traducción rabínica de *Nephilim* (en hebr. *Nefilîm*=gigante) y por tanto, designando a este pueblo como raza de gigantes o titanes, está basada en el versículo del Génesis “Los hijos de Dios y las hijas de los hombres”, donde se dice: *“Cuando la humanidad comenzó a multiplicarse sobre la faz de la tierra y les nacieron hijas, vieron los hijos de Dios que las hijas de los hombres les venían bien, y tomaron por mujeres a las que preferían de entre todas ellas. Entonces dijo el Señor: «No permanecerá para siempre mi espíritu en el hombre, porque no es más que carne; que sus días sean ciento veinte años». Los Nefilim existían en la tierra por aquel entonces (y también después), cuando los hijos de Dios se unían a las hijas de los hombres y ellas les daban hijos: estos fueron los héroes de la antigüedad, hombres famosos”* (Gn. 6, 1-4)²⁶⁷.

²⁶³ “Les dieron Kiriath-Arba del padre de Anak, la cual es Hebrón, en el monte de Judá, con sus ejidos en sus contornos. (Jos. 21, 11).

²⁶⁴ “Mas el nombre de Hebrón fue antes Kiriath-Arba; porque Arba fue un hombre grande entre los anaecos (anaquitas). Y la tierra descansó de la guerra”. (Jos. 14,15).

²⁶⁵ “Mas a Caleb hijo de Jefone dio su parte entre los hijos de Judá, conforme al mandamiento de Jehová a Josué; la ciudad de Quiriat-arba padre de Anac, que es Hebrón”. (Josue. 15,13).

²⁶⁶ ENCYCLOPAEDIA JUDAICA (1972), pág. 918.

²⁶⁷ Aquí, el texto sagrado se remite a una leyenda popular sobre los Gigantes, los *Nefilîm*, que habrían sido los Titanes orientales, nacidos de la unión entre mortales y seres celestiales. Sin pronunciarse sobre el valor de esta creencia, y disimulando su aspecto mitológico, se limita a recordar a una raza insolente de superhombres, como ejemplo de la perversidad creciente que va a dar motivo al diluvio. El judaísmo posterior y casi todos los primeros escritores eclesiásticos han visto ángeles culpables a estos «hijos de

Dejando a parte las declaraciones y conjeturas religiosas, incidiremos en el sentido mitológico de estos “superhombres”, vinculados con una tradición más arcaica sobre los Gigantes y los Titanes. En la mitología griega, los Gigantes (“nacidos de la tierra”), como se les denomina en griego, eran una clase de hombres monstruosos de gran tamaño que estaban estrechamente relacionados con los dioses. Al haber sido puestos en el mundo por la Tierra (Gaia) para vengar a los Titanes encerrados por Zeus en el Tártaro²⁶⁸. Son seres ectónicos, que simbolizan el predominio de las fuerzas salidas de la tierra por su gigantismo material y su indigencia espiritual. Uno de los aspectos más remarcables es que no pueden ser vencidos sino bajo los golpes combinados de un Dios y un hombre, el alcance de este mito es como podemos ver aquí, que Dios necesita de los hombres, en esta lucha contra la bestialidad terrestre, y que el hombre necesita igualmente a Dios.

Los Titanes eran dioses hijos de Urano (el Cielo) y Gaia (la Tierra), encarcelados por su padre en el vientre de Gaia, se revelan dirigidos por Kronos, quien castra a su padre con una hoz y libera a sus hermanos. Según la profecía Kronos sería derrotado por uno de sus hijos, por lo que temiendo por su trono, llegó a devorar a cada uno de sus hijos tan pronto nacían. Sólo Zeus escapa a este destino gracias a la intervención de su madre Rea, que lo deposita en una cueva en la isla de Creta. Al llegar a la edad adulta, Zeus obligó a Cronos a vomitar a sus hermanos, y con un ejército de aliados divinos, hizo la guerra a los Titanes y los llevó a la boca del Tártaro, donde fueron vencidos. De acuerdo con algunos autores (por ejemplo, Píndaro y Esquilo) Kronos y los Titanes fueron liberados después de esta prisión y Kronos se convirtió en rey del Elíseo²⁶⁹. Los Titanes simbolizan las fuerzas brutas de la tierra y, por tanto, los deseos terrenales en estado de sublevación contra el espíritu²⁷⁰, junto con los gigantes representan las devastaciones cósmicas de los primeros tiempos, las manifestaciones elementales; la primera etapa de la gestación evolutiva. Rebeldes, ambiciosos, «adversarios del espíritu consciente» representado por Zeus, los titanes no simbolizan exclusivamente las fuerzas salvajes de la naturaleza. Luchando

Dios». Mas a partir del siglo IV, en conformidad con una noción más espiritual de los ángeles, los Padres han interpretado comúnmente «los hijos de Dios» como el linaje de Set, y las « hijas de los hombres» como la descendencia de Caín. BIBLIA DE JERUSALÉN (1975), pag. 19.

²⁶⁸ Se dice que el padre de los Gigantes, era Tártaro, dios primordial del gran pozo del infierno que había debajo de la tierra, cuando el cosmos era concebido como una gran esfera u ovoide, con la mitad superior de su caparazón formado por la bóveda del cielo, y la mitad inferior por la fosa o boca del Tártaro, donde habían estado prisioneros los Titanes al ser derrotados por Zeus, tras haberse propuesto adueñarse del poder supremo. <http://www.theoi.com> . 19-01-2012.

²⁶⁹ <http://www.theoi.com/Titan/Titanes.html>. 19-01-2012.

²⁷⁰ DIEL (1966), pág. 102.

contra el espíritu, figuran las fuerzas indómitas del alma, que se oponen a la espiritualización armonizadora. Según afirma Diel, el combate de los titanes con los olímpicos, a las órdenes de Zeus, “simboliza el esfuerzo evolutivo de la formación del ser consciente saliendo de la animalidad”²⁷¹.

En definitiva, vemos que ambos mitos, los Gigantes y los Titanes confluyen en un mismo significado, aludiendo a un ser inmenso, primordial. Fuerzas salvajes e indomables de la naturaleza naciente. Estas fuerzas combatieron con dioses, héroes y hombres aludiendo en cada momento la evolución biológica de la especie y del espíritu: seres intermedios en la lucha entre el caos y la ordenación cósmica. Así vemos como en la evolución de la vida hacia una espiritualización, hay siempre un combate por liberarse de las poderosas servidumbres de la materia y de los sentidos. Pero esta evidencia implica el esfuerzo propio del hombre, que no debe contar únicamente con las fuerzas de lo alto para triunfar, sino que estos mitos de “gigantes y titanes” son una llamada al heroísmo humano, representando todo lo que el hombre debe vencer para liberar y hacer florecer su personalidad²⁷².

El confluir de estas ideas y su respuesta simbólica la hallamos al analizar el motivo en su conjunto y encontrarnos con el racimo de uvas que portan los dos hombres representados en esta pieza. Las uvas corresponden simbólicamente a la vid, esta es ante todo, la propiedad de la vida y por consiguiente su promesa y su valor, uno de los bienes más preciosos del hombre. La vid es la sabiduría que hace germinar la gracia²⁷³ (Eclo. 24, 17). La vid es en casi todas las religiones que rodeaba el antiguo Israel un árbol sagrado y divino, y su producto, el vino, es bebida de los dioses. Israel por su parte, ve la vid como uno de los árboles mesiánicos, así se puede leer en el Libro de Zacarías: *“En aquel día, dice el Señor de los ejércitos, cada uno de vosotros convidará a su compañero, debajo de su vid y debajo de su higuera”* (Zac. 3,10). Desde su origen pues, el simbolismo de la vid está afectado por signo un eminentemente positivo. Los racimos de uvas por su carácter frutal simbolizan fertilidad, así también queda interpretado en los Salmos: *“Tu esposa será como una vid fecunda en el seno de tu hogar; tus hijos, como retoños de olivo alrededor de tu mesa”* (Sal. 128,3).

²⁷¹ DIEL (1966), pág. 119.

²⁷² CHEVALIER (2007), pág. 532.

²⁷³ “Yo, como una vid, hice germinar la gracia, y mis flores son un fruto de gloria y de riqueza. Invitación a buscar la Sabiduría”. (Eclo. 24, 17).

En la interpretación simbólica hebrea la viña es Israel, como propiedad de Dios. Él encuentra en ella su gozo, espera sus frutos y la cuida constantemente, así lo atestigua el profeta Isaías, en la “Parábola de la viña”: “Os mostraré, pues, ahora lo que haré yo a mi viña: Le quitaré su vallado, y será consumida; aportillaré su cerca, y será hollada. Haré que quede desierta; no será podada ni cavada, y crecerán el cardo y los espinos; y aun a las nubes mandaré que no derramen lluvia sobre ella. Ciertamente la viña del Señor de los ejércitos es la casa de Israel, y los hombres de Judá planta deliciosa suya. Esperaba juicio, y he aquí vileza; justicia, y he aquí clamor” (Is. 5, 5-7).

La vid es también un importante símbolo cristiano, así como la uva tiene un doble significado de sacrificio y fecundidad, el vino aparece con frecuencia simbolizando la juventud y la vida eterna. Los textos evangélicos presentan a la vid, como símbolo del reino de los cielos, es la eucaristía. Jesús la verdadera cepa; la sabía que sube por la vid es la luz del Espíritu. Jesús proclama que él es la verdadera vid y que los hombres no pueden pretender ser sarmientos de la viña de Dios si no permanecen en él. El simbolismo de la vid se extiende a cada alma humana. Dios es viñador que pide a su hijo que inspeccione su vendimia (Mc, 12,1-6)²⁷⁴.

La Biblia atribuye a Noé la plantación de la primera vid y el haberse embriagado (Gn. 9,20-21)²⁷⁵. El vino en las tradiciones de origen semítico es particularmente –pero no exclusivamente- el símbolo del conocimiento y de la iniciación, en razón de la embriaguez que provoca. Entre los hebreos es elemento de sacrificio en el culto, reconociéndole un valor sagrado; además de ser en toda la tradición bíblica signo y símbolo de alegría, así leemos en el libro de los Salmos: “y el vino que alegra el corazón del hombre, para que él haga brillar su rostro con el aceite y el pan reconforte su corazón (Sal. 104, 15). Pero el vino como portador de embriaguez es además el símbolo del extravío con que Dios golpea a los hombres y a las naciones infieles y rebeldes para mejor castigarlas, en este sentido, habla Jeremías: “les dirás, pues: Así ha dicho el Señor de los ejércitos, Dios de Israel: Bebed, y embriagaos, y vomitad, y caed, y no os levantéis, a causa de la espada que yo envío entre vosotros” (Jr. 25,27).

²⁷⁴ Parábola de los labradores malvados” donde comienza diciendo: “Entonces comenzó Jesús a decirles por parábolas: Un hombre plantó una viña, la cercó de vallado, cavó un lagar, edificó una torre, y la arrendó a unos labradores, y se fue muy lejos. Y a su tiempo envió un siervo a los labradores, para que recibiese de éstos del fruto de la viña. Mas ellos, tomándole, le golpearon, y le enviaron con las manos vacías. Por último, teniendo aún un hijo suyo, amado, lo envió también a ellos, diciendo: Tendrán respeto a mi hijo”. (Mc, 12, 1-6)

²⁷⁵ “Después comenzó Noé a labrar la tierra, y plantó una vid; y bebió del vino, y se embriagó, y estaba descubierto en medio de su tienda”. (Gn. 9, 20-21).

También el vino tiene un fuerte simbolismo para los místicos musulmanes: es la bebida del amor divino (nabulusi). En el sufismo, es el símbolo del conocimiento iniciático, dando una interpretación mística de algunos de los versículos del Corán que hablan de bebida, de vino, de copas, de fuentes y de escanciadores, así por ejemplo, podemos leer: “Se les dará de beber un vino perfumado y sellado” (Cr. 83, 25); “Los justos beberán de copas de una mezcla alcanforada” (Corán. 76,5). Este sentido simbólico es constante. Yalal-al-Din Rumi, el mayor poeta místico sufí, escribe asimismo refiriéndose a la preexistencia de las almas: “Antes de que en este mundo hubiera un jardín, una viña y uva, nuestra alma estaba ebria de vino inmortal”. Aparece también repetidamente el simbolismo del escanciador (Dios otorgando su gracia, o el Maestro del conocimiento místico, etc.)²⁷⁶.

Así como la vid es la expresión vegetal de la inmortalidad, el vino en las tradiciones arcaicas, es símbolo de la juventud y de la vida eterna. La vid ha sido identificada por los paleoorientales con la hierba de la vida, y el ideograma sumerio de la vida originariamente una hoja de parra. Esta planta estaba consagrada a las grandes diosas. La diosa madre se llamaba al principio «La madre cepa de la vid» o «diosa cepa de la vid»²⁷⁷. En relación a esto el antropólogo e iconólogo Durand afirma: “El vino es símbolo de la vida escondida, de la juventud triunfante y secreta...El arquetipo de la bebida sagrada y del vino alcanza en los místicos el isomorfismo de la leche, que posee indudable valor sexual y maternal. Leche natural y vino artificial se confunden en el goce juvenil de los místicos”²⁷⁸.

Los temas relativos a pasajes del Antiguo Testamento son habituales en colgaduras, frontales y delanteras de cama novial que han pasado a formar parte principal de la decoración de los altares en la Procesión del Corpus Christi. Tradicionalmente la celebración del Corpus Christi se ha llevado a cabo el jueves posterior a la solemnidad de la Santísima Trinidad, que a su vez tiene lugar el domingo siguiente a Pentecostés (es decir, el Corpus Christi se celebra 60 días después del Domingo de Resurrección)²⁷⁹.

²⁷⁶ CHEVALIER (2007), pág. 1074.

²⁷⁷ ELIADE (2000), pág. 418.

²⁷⁸ DURAND (1963), pág. 278.

²⁷⁹ En España, por acuerdo del Gobierno con la Santa Sede, la festividad del Corpus fue trasladada al domingo siguiente, pasando el jueves a ser día laborable. Reunión de la Comisión Permanente de la Conferencia Episcopal Española. Nota CXXXVII. 25 de abril de 1990.
<http://infocatolica.com/?t=ic&cod=9431>. 01/09/2012.

Específicamente, el Corpus Christi es el jueves que sigue al noveno domingo después de la primera luna llena de primavera del hemisferio norte.

Etimológicamente el jueves es el “día consagrado a Júpiter” (*Iovis dies*), ²⁸⁰dios supremo de la mitología romana, divinidad del cielo, de la luz diurna, del tiempo que hace y también del rayo y el trueno ²⁸¹. Entre sus numerosos epítetos se encuentran *Iuppiter Fulgur* (‘el que empuña el rayo’), *Iuppiter Fulgurator* (‘del relámpago’) y *Iuppiter Lucetius* (‘portador de la luz’) interpretado como una referencia a la luz (*lux, lucis*) específicamente a la luz solar y brillante ²⁸².

En correspondencia con este sentido lumínico del jueves como el día de Júpiter, en España existe el refrán popular que dice: *Tres jueves hay en el año que relucen más que el sol: Jueves Santo, Corpus Christi y el día de la Ascensión*, dando una idea de la relación simbólica existente entre la luz y las manifestaciones divinas tanto en el mundo pagano como en el cristiano y como la Iglesia Católica ha venido conmemorando en un día “luminoso” la celebración de tres de sus grandes solemnidades (comunión, presencia, glorificación).

En el transcurso de esta investigación hemos encontrado el tema iconográfico de “los exploradores” relacionado también con la identificación de la luz. La representación de dos figuras masculinas que portan un gigantesco racimo de uvas enmarca la escena central en altorrelieve de una lámpara judía Hanukkah, llamada también «Fiesta de las Luces» o «Luminarias» perteneciente al Museo Sefardí de Toledo (Fig. 122).

²⁸⁰ La etimología de los días de la semana está relación con los siete objetos celestiales que los antiguos mesopotámicos veían moverse en el cielo asociándolos con los dioses y así, también lo adoptaron los romanos en su mitología empezando a utilizar los nombres de sus dioses para los planetas. Aquellos que se podían seguir con la vista en el cielo eran el Sol, la Luna, Mercurio, Venus, Marte, Júpiter y Saturno. La Luna (*Selene* - Diosa de la luna), Marte (*Ares* - dios de la guerra), Mercurio (*Hermes* - dios de los comerciantes, mensajero de los dioses, y planeta que está más cerca del sol), Júpiter (*Zeus* - dios padre, el segundo más brillante), Venus (*Afrodita* - diosa de la belleza y el amor, el planeta más brillante), y Saturno (*Khronos* - dios del tiempo, el más lento). <http://www.mythindex.com/roman-mythology/Names-A.html>. 04/09/2012.

²⁸¹ GRIMAL (1963), pág. 244.

²⁸² WISSOWA (1902).



*Fig. 122. Lámpara de Hanukkah
Museo Sefardí
Toledo*

En la fiesta de Hanukkah (dedicación, consagración, restauración) se conmemora la purificación del Templo de Jerusalén después de la derrota de los sirios (165 a. C) por Judas Macabeo y la restauración en el mismo del culto a Yahveh, ya que el rey griego Antíoco Epifanes lo había sustituido por el culto a Zeus (Jupiter)²⁸³.

La fiesta dura ocho días y comienza el veinticinco del mes de Kislev (Noviembre, Diciembre), así se puede leer en el Primer Libro de los Macabeos, donde se narra: “*Durante ocho días celebraron la dedicación del altar... Entonces Judas y sus hermanos y toda la asamblea de Israel, decidieron que la consagración del nuevo altar se debía celebrar cada año con*

²⁸³ LÓPEZ ALVAREZ (1986), pág. 89.

gozo y alegría durante ocho días, a partir del día veinticinco del mes de *kislev*” (I Mac, 4, 56-59). El empleo de la luz en esta celebración es en recuerdo del hecho prodigioso sucedido en el Templo y que es recogido en las tradiciones judías. Se cuenta, que cuando se quiso encender la lámpara que se encontraba en el *Sancta Sanctorum* del Templo, los judíos se encontraron con que no disponían más que de un pequeño frasco de aceite consagrado (puro de oliva) para encender la lámpara. A pesar de ello, ésta permaneció luciendo durante los ocho días que fueron necesarios para disponer de un nuevo aceite consagrado²⁸⁴.

Elaborando una síntesis de correspondencias simbólicas, podríamos resumir las analogías de estos temas iconográficos en cuanto a la relación de sus significaciones. En lugar preponderante encontramos la vida como propiedad de la vida, y por consiguiente su promesa y su valor, así como su savia es la luz del espíritu, el vino es la imagen del conocimiento, lo que nos lleva a hallar la luz como elemento generador y unificador, siendo símbolo y metáfora en los rituales de ambas religiones, el cristianismo y el judaísmo. También estas religiones coinciden al vincular este mismo tema iconográfico al ritual de la consagración – la Consagración Eucarística y la Consagración del Templo- como ofrenda, dedicación y sacrificio.

En relación a la acción o el gesto del sacrificio en el Antiguo Testamento simboliza el reconocimiento por el hombre de la supremacía divina. En este sentido, el sacrificio adquiere diferentes acepciones en el Cristianismo y el Judaísmo. Así, la Iglesia Católica cree que en cada eucaristía se hace presente el sacrificio que Cristo hizo en la cruz, diferenciando que en la cruz Cristo lo ofreció en forma cruenta, y por sí mismo, y en la Misa en forma incruenta en memoria y representación del verdadero sacrificio dando un valor infinito al sacrificio divino²⁸⁵. En cambio, el sacrificio en el pensamiento hebraico posee un sentido muy particular. La vida debe ser constantemente preferida a la muerte; el sacrificio de la existencia, es decir el martirio, no tiene valor más que en la medida en que se trata de sacrificar la vida mortal para testimoniar una vida superior en la unidad divina²⁸⁶.

Respecto a las connotaciones simbólicas relacionadas con la luz que ambos motivos guardan en sus consonancias rituales, añadiremos que la luz

²⁸⁴ En recuerdo de este suceso, cada uno de los días de la fiesta se enciende una luz con una novena auxiliar, *shamash* que permanece encendida desde el primer día. Esta ocho luces más la novena movable se reúnen en una lámpara que lleva el nombre de *Hanukkah* o *Hanukkiyyah*.

²⁸⁵ CATECISMO DE LA IGLESIA CATÓLICA (1999).

²⁸⁶ En el Judaísmo los sacrificios humanos está, rigurosamente prohibidos y son reemplazados por animales. En el orden de la ascesis, no se trata nunca de sacrificar las necesidades corporales arriesgándose a una represión. CHEVALIER (2007), pág. 904.

se manifiesta como esperanza de vida, pura y regenerativa. La luz sucede a las tinieblas (*post tenebras lux*) y a las etapas oscuras y sombrías, así podemos comprobarlo en el relato de la Misión de los exploradores, al ver como el pueblo hebreo después la esclavitud en Egipto y su caminar por el desierto, encuentran la luz como metáfora en la Tierra Prometida. De igual modo aparece en la Consagración Eucarística, recordando la renovación del sacrificio y mostrando a la vez presencia real de Jesús como “luz divina” o luz del mundo (Jn, 8, 12), y se repite en el ritual del Hanukkah, donde después de una “época oscura” en que el Templo fue saqueado y el culto prohibido, y para su purificación se encendieron luminarias, siendo así la luz el símbolo que conmemora su nueva restauración y consagración.

VIII. 1. 2. - Motivos zoomorfos.

Los motivos zoomorfos o representación de animales naturales o fabulosos son muy frecuentes en la ornamentación de los bordados populares, sin embargo, dada su anatomía y las dificultades para su interpretación suelen aparecer tanto en formas realistas como estilizadas y menos utilizadas que los motivos de orden vegetal o geométrico. Influyendo también, como veremos más tarde, ciertos principios religiosos que prohibieron la representación de figuras animadas.

Los animales desempeñan un papel de suma importancia en el simbolismo, tanto por sus cualidades, actividad, forma y color como por su relación con el hombre²⁸⁷, al igual que arquetipo representando las capas profundas de lo inconsciente y del instinto. Los animales son símbolos de los principios y las fuerzas cósmicas, materiales o espirituales, relacionándose sus orígenes con el totemismo y la zoolatría²⁸⁸, cultivándose en antiguas culturas como la egipcia, la religión celta o la mitología maya.

²⁸⁷ CIRLOT (1992), pág. 69.

²⁸⁸ *Totemismo*: Sistema de creencias y organización de una tribu basada en el tótem, entendido este, como un objeto de la naturaleza, generalmente un animal, que en la mitología de algunas sociedades se toma como emblema protector de la tribu o del individuo, y a veces como ascendiente o progenitor. El totemismo ha sido considerado erróneamente, como la forma primitiva de toda religión y toda moral. Sin caer en generalidades, se puede tomar el tótem como símbolo de un lazo parental o de adopción con una colectividad o con un poder extrahumano. CHEVALIER (2007), pág. 1011. *Zoolatría*: Adoración o culto a los animales. La zoolatría es propia de religiones o culturas primitivas. Según Bergua, la zoolatría surgiría del miedo y del sentido de la fatalidad del hombre primitivo, ante la imposibilidad de librarse de los males de los seres y la naturaleza, por lo que se decidiría también a adorar a los animales pensando con ellos atraerlos. La zoolatría pasaría a ser una religión puramente simbólica mediante la cual se aspiraría a obtener ora la protección, ora las cualidades que admiraba en los animales ante los que se postraba. BERGUA (1964), págs. 474-475.

Las representaciones zoomorfas son muy comunes en casi todas las religiones, los dioses egipcios están provistos de cabezas de animales, los evangelistas son simbolizados por animales, el Espíritu Santo se figura por una paloma. En occidente, el simbolismo animalístico arranca de Aristóteles y de Plinio, siendo varios los autores que escriben libros y tratados sobre el tema con fines moralizantes, surgiendo de ello, la corriente medieval de los Bestiarios, coincidiendo en todos ellos la afirmación de que el animal es un ser unívoco, posee cualidades positivas y negativas constantes que permiten adjudicarlo a un *modo* esencial de manifestación cósmica; mientras que el hombre es un ser equívoco, es decir, *enmascarado*²⁸⁹.

La clasificación simbólica de los animales se basa frecuentemente en el sistema de correspondencias y ordenación numérica, así aparecen en el tetramorfos bíblico o en los cuatro animales benévolos chinos (unicornio, fénix, tortuga y dragón); del mismo modo, suelen corresponder a la simbología de los cuatro elementos, atribuyéndose generalmente, el agua, a los seres acuáticos y anfibios; la tierra a los reptiles; el aire a las aves; y el fuego a los mamíferos por su sangre caliente. A su vez, los animales se dividen en *naturales*, diferenciados con frecuencia en pares de contrarios: el sapo es la antítesis de la rana, la lechuza del águila, etc., y en *fabulosos*, ocupando en el cosmos un orden intermedio entre los seres definidos y el mundo de lo informe; por su aspecto de seres equívocos son símbolos de perduración caótica, de transformismo, pero también de voluntad de superación de formas dadas, constituyendo a la vez poderosos sistemas de proyección psíquica.

Entre los animales fabulosos más importantes se encuentran: la quimera, la sirena, el centauro, el unicornio, el dragón, la harpía, el hipogrifo, etc. En algunos de estos seres la transformación es simple y posee carácter claramente afirmativo, pero las más de la veces el símbolo expone una perversión configurada. Así por ejemplo, vemos como el unicornio simboliza la castidad y aparece también como emblemático de Cristo y la palabra de Dios, y como el hipogrifo integra solamente cualidades favorables, por su condición de guardián y el valor de «montura espiritual» del caballo alado; en cambio la quimera, la arpía y el dragón aparecerán como símbolos y alegorías de perversiones complejas, incluso más profundamente como representaciones de las «armonías maléficas de las energías cósmicas» como se ha definido en ocasiones a la arpía²⁹⁰ o el caso del dragón como representación esencial de guardián severo, símbolo del mal y de las tendencias de-

²⁸⁹ CIRLOT (1992), pág. 70.

²⁹⁰ CIRLOT (1992), pág. 84.

moníacas. Los seres híbridos como la sirena o el centauro representaran los elementos inferiores, la sirena la analizaremos detalladamente en el apartado correspondiente, en cuanto al centauro desde el punto de vista simbólico constituye la inversión de caballero, es decir, la fuerza cósmica no dominada por el espíritu, es la bestia en el hombre, innominable²⁹¹ (Lámina XX) .

En el arte textil y el bordado popular, los motivos animales son originarios de distintos campos, entre los que cabe destacar: la mitología, la religión, el arte, la cultura, y el ambiente rural inmediato. De los dos primeros, la artista-bordadora recoge símbolos de estadios muy antiguos cuya formalización se ha ido consiguiendo con un convencionalismo en evolución. Así hemos podido comprobar que uno de los mitos más representados en los bordados objeto de este estudio es la sirena y en cuya tipología hemos visto cambios evolutivos más importantes. Por ello, considerando la universalidad del tema, la profusión e importancia que el mito de la sirena ha adquirido en la tradición y el sentir popular, la hemos escogido para analizarla en apartado aparte, aunque hemos visto representadas otras escenas mitológicas, unas con más asiduidad que otras. Apareciendo con cierta frecuencia el centauro, el unicornio, el dragón y algunos animales fantásticos de difícil identificación (Lámina IX).

En las piezas consultadas el centauro suele aparecer en solitario, ocupando el centro de la composición, de perfil e inscrito en un cuadrado. Los centauros solitarios eran el símbolo del bien y del alma humana que controla los bajos instintos, aunque en el mundo clásico eran el símbolo de la concupiscencia carnal y de la doble naturaleza del hombre. El unicornio en cambio, puede aparecer en solitario, formando parte de escenas alusivas al mito o acompañado por otros seres mitológicos o heráldicos de carácter simbólico. El unicornio es por excelencia animal de buen augurio. Simboliza la castidad y la sublimación sexual. El unicornio medieval es símbolo de potencia, expresada esencialmente por su cuerno, pero también de fasto y de pureza, vinculando su interpretación con las concepciones medievales del amor cortés²⁹². Al dragón lo encontramos la mayoría de las veces en composiciones de simetría axial, representado de forma especular y afrontado en forma friso. Pueden ir contiguos entre sí o separados frente al Árbol de la Vida, Fuente de Gracia, incluso a algún jarrón, cestillo, etc. El dragón se nos presenta esencialmente como guardián severo o como símbolo del mal. El simbolismo del dragón es ambivalente, expresada en la imaginería extremo-oriental de los dos dragones enfrentados que aparece también en el

²⁹¹ DIEL (1976), pág. 134.

²⁹² D'ASTORG (1963).

arte medieval, y más particularmente en el hermetismo europeo y musulmán, donde tal enfrentamiento adopta una forma análoga a la del caduceo, es decir la neutralización de las tendencias adversas²⁹³.

En el cristianismo algunos símbolos aparecen derivados de la mitología antigua. Así, algunos animales pasan a ser verdaderos símbolos cristianos, como la paloma (tercera persona de la Trinidad, la paz concedida al alma fiel), el cordero (pureza, inocencia, alegóricamente, el hombre justo, el Cordero de Dios) o el pez (como representación de Jesucristo, en la iglesia primitiva).

Del arte y la cultura toma formas animalísticas, recogidas de los códices, de la heráldica, y a través de otras artes decorativas, conservando no sólo la forma sino también el significado. Como ejemplo, veremos que en el arte románico aparecen con particular frecuencia: pavo real, buey, águila, liebre, león, gallo, grulla, langosta, perdiz. El románico sacraliza la estética pagana convirtiendo a los animales -tanto reales como imaginarios- en portadores de virtudes o perversiones, por lo que su aparición en capiteles, canecillos, metopas, tímpanos, etc., es reinventada y usada con sentido de enseñanza y advertencia. Aunque cualquier símbolo tiene dualidad de significados, incluso completamente opuestos, el románico usó ciertos animales con predilección para manifestar el bien y otros como formas del mal y del diablo. Del mismo modo, en la heráldica la actitud de dos animales simbólicos plasmados en una representación puede explicarse casi literalmente: la contraposición de dos iguales o diferentes, correspondería al simbolismo del equilibrio²⁹⁴.

En cuanto a los animales pertenecientes al campo del ambiente rural, los más representados son los animales domésticos más inmediatos al hombre, no solo por su convivencia cercana, sino que a menudo han sido investidos de poderes mágicos que los han transformado en símbolos. En este sentido, la mujer ha captado con su peculiar intuición el contenido psíquico del simbolismo animal, ideando en ocasiones fabulas sencillas e identificándose parcialmente con ellos, intentando integrar y expresar la parte de su naturaleza que nos corresponde (pulsiones profundas, instintos domesticados y salvajes, etc.) para armonizar la unidad de la persona. Jung, nos dice al respecto: *«el animal representa la psique no humana, lo infrahumano instintivo, así como el lado psíquico inconsciente...»*, *«...puede ser peligroso cuando no es reconocido e integrado en la vida del individuo. La*

²⁹³ CHEVALIER (2007), pág. 428.

²⁹⁴ CIRLOT (1992), pág. 72.

aceptación del alma animal es la condición de la unificación del individuo y de la plenitud de su bizarría»²⁹⁵.

Los animales más representativos en los bordados populares toledanos son: las aves, los cuadrúpedos, los reptiles y los animales fantásticos.

Entre las aves, los pájaros en sus diferentes variedades son los principales protagonistas en la decoración. Pueden aparecer en solitario o formando composiciones principales o secundarias. Otras aves utilizadas en los bordados toledanos son la paloma, la pajarita, el pavo, el gallo, el pelícano y el águila.

La paloma en su calidad de “pajarita” es una de las aves que más ha perdurado en casi todos los bordados populares. La artista-bordadora ha conservado la forma medieval relacionada con el Árbol de la Vida o simplificaciones del mismo en forma de vástago. Su tipología es variadísima, pudiendo aparecer diferentes tamaños, erguida, de perfil, coronada o “empenachada”. Simbolizan el alma, el Espíritu Santo y como portadora de la rama de olivo en el episodio del arca de Noé (Gn, 8, 8-12), símbolo de la paz y la armonía.

El pavo también es usualmente representado de forma más bien naturalista. Por su peculiar morfología suele parecer en solitario enmarcado en composiciones geométricas generalmente cuadrado o rectángulos, cuando decoran piezas de ajuar (Lámina VIII). Pueden encontrarse composiciones más variadas o hallarse dispersos en la decoración cuando van ornamentando parte de algunas piezas de indumentaria; entonces pueden presentarse como figuras periódicas de repetición, incluidos en roleos vegetales o en medallones yuxtapuestos o entrelazados. Los pavos representados en estas composiciones suelen ser pavones que recuerdan la influencia sasánida adornados con llamativos colores, cintas ondulantes y motivos vegetales. El pavo es desde antiguo símbolo solar por su vistosa cola, se identificó con Cristo y la inmortalidad del alma alcanzada por la Eucaristía²⁹⁶.

El pelicano es una de las alegorías más conocidas de Cristo²⁹⁷ y símbolo del amor paternal. Este ave acuática en su razón más profunda es símbolo de la naturaleza humeda, según la física antigua, desaparece por

²⁹⁵ JUNG (1963), pág. 238-239.

²⁹⁶ RODRIGUEZ PEINADO (1993a), pág. 227.

²⁹⁷ Ver nota nº 200.

efecto del calor solar y renace en invierno, tomándose como figura del sacrificio de Cristo y su resurrección, así como la de Lázaro²⁹⁸.

El águila es considerada símbolo de altura, del espíritu identificado con cielo y el sol, atribuido a San Juan y a su Evangelio y en ciertas obras de arte de la Edad Media identificado con Cristo mismo, del cual significa la ascensión y a veces la realeza²⁹⁹. En los bordados populares toledanos -sobre todo en colgaduras y reposteros ceremoniales-, aparece frecuentemente representada el águila bicéfala, símbolo de origen hitita, asociada al poder supremo por los antiguos pueblos del Asia menor. Adoptada de nuevo por los turcos seljúcidas, fue transmitida a los cristianos en la época de las Cruzadas, para llegar posteriormente a las armas imperiales de Rusia y Austria³⁰⁰ siendo en emblema del imperio de los Habsburgos y adoptada como blasón de Toledo y su provincia a partir del reinado de Carlos V³⁰¹. La duplicación de la cabeza expresa no tanto la dualidad o multiplicidad de los cuerpos del imperio, sino que refuerza sobre todo, doblandolo, el simbolismo mismo del águila: autoridad más que régia, soberanía verdaderamente imperial³⁰².

Entre los cuadrúpedos los que aparecen con más asiduidad son el caballo, el león, el cordero, el perro, el ciervo y la gacela. Hemos seleccionado estos tres últimos animales para hacer un análisis más detallado por el especial valor simbólico y mágico con que han sido investidos por la artista-bordadora y ser de las figuras zoológicas que más variaciones interpretativas presentan.

²⁹⁸ CHEVALIER (2007), pág. 810.

²⁹⁹ CIRLOT (1992), pág. 57; CHEVALIER (2007), pág. 60.

³⁰⁰ FRACER (1993).

³⁰¹ El escudo de la ciudad de Toledo está formado por un águila bicéfala explotada de sable (color negro) con el pico y las garras de gules, éstas armadas de oro. Timbrado de corona imperial de oro. Escudo cuartelado, primero y cuarto en gules, un castillo de oro mazonado de sable y aclarado de azur. Segundo y tercero de plata, un león rampante de gules coronado de oro, linguado y armado de lo mismo. Entado en punta de plata, con una granada de su color, rajada de gules, tallada y hojada con dos hojas de sinople. Rodea al escudo el collar de la Orden del Toisón de Oro compuesto de eslabones dobles, entrelazados de pedernales de azur y llamas de gules, en el cabo pendiente de él, la piel de un carnero liada por el medio, de oro. A la derecha e izquierda un emperador sentado en su trono con capa de oro y corona imperial de lo mismo, que sostiene en su mano derecha una espada de plata y en la izquierda un cetro de oro. El resto de su color. El escudo de la Provincia de Toledo es básicamente el mismo que el de la ciudad, con la diferencia de que en lugar de los dos reyes, el águila aparece flanqueada por las dos columnas de Hércules que también figuraron en la heráldica del emperador Carlos V. LEBLIC GARCÍA (1994), pág. 55-56.

³⁰² CHEVALIER (2007), pág. 64.

El caballo se representa bien en solitario o en actitud rampante cuando se introduce a través del campo de la heráldica y acompañado con jinete tomando un carácter simbólico en relación al caballero, en este último sentido toman como referencia las cacerías reales de origen sasánida y en arte cristiano las representaciones ecuestres del mundo clásico y bizantino, personificando a los santos caballeros y a los caballeros victoriosos. Su simbolismo es muy complejo, para Eliade es un animal ctónico y funerario³⁰³, mientras que Mertens Stienon lo considera antiguo símbolo del movimiento cíclico de la vida manifestada³⁰⁴.

El león aparece en diversas posiciones, pasante, rampante, sentado o en lucha con el hombre y otros animales (Lamina VIII). Los bordados populares lo introducen a través del campo de la heráldica, en la que surge desde el siglo XII con diseño muy severo y estilizado, de perfiles pasantes o rampantes y afrontados a fuentes persas, castillos o vátagos³⁰⁵. El león es símbolo de poderío y soberanía, también del oro y del sol, por lo que aparece como símbolo de los dioses solares, como Mitra. En el Antiguo Egipto simbolizaba el coraje y el triunfo, y se creía que presidía las inundaciones del Nilo por suceder este fenómeno en los primeros días de las canículas, cuando el sol entra en el signo de Leo. En el cristianismo es símbolo de Cristo Salvador (el león de la tribu de Judá), pero también representa el principio del mal y los enemigos de la Iglesia. En los bestiarios medievales se define como un animal que tiene *“la expresión ardiente, el cuello grueso y con melenas; el pecho cuadrado, valiente y agresivo; los cuartos traseros, delgados; tiene una gran cola, y las patas lisas y ágiles junto a los pies; los pies gruesos y cortados, con uñas largas y curvadas”*³⁰⁶. Es símbolo y atributo de San Marcos.

El cordero en los bordados populares toledanos aparece en su presentación simbólica de *Agnus Dei* (Fig. 123), *atado* a una zarza como símbolo de sacrificio y mansedumbre (Is. 53, 7) (Lámina VIII) o como cordero común representado en escenas del Nacimiento de Jesús como símbolo de dulzura, simplicidad e inocencia.

El cordero presentado iconográficamente como *Agnus Dei* (Cordero de Dios) se encuentra ya representado en las catacumbas romanas. Durante

³⁰³ ELIADE (2000).

³⁰⁴ MERTENS STIENON (1979).

³⁰⁵ GONZALEZ MENA (1994), pág. 148-149.

³⁰⁶ MALAXECHEVERRÍA (2002), pág. 24.

el periodo paleocristiano, el cordero se representa frecuentemente nimbado aunque sin mayores atributos. En los siglos posteriores se consolidará su imagen apocalíptica. Aparecerá normalmente degollado o alanceado, pero en pie y portando en una de sus patas la cruz, como símbolo de la victoria sobre la muerte y el pecado.



*Fig. 123. Agnus Dei
Almohadón
Escuela de Lagartera (Toledo)
Colección particular*

Con cierta frecuencia, puede incorporar los siete ojos y cuernos que narra el Apocalipsis. Es frecuente verlo también sobre el Libro de los Siete Sellos, encaramado al monte Sión, o sobre una fuente de la que parten los cuatro ríos del paraíso. Es símbolo de carácter sacrificial, pero también representa el triunfo del Salvador sobre la muerte, y es emblema del Cristo resucitado³⁰⁷.

³⁰⁷ CARBAJAL GONZALEZ (2010), págs. 1-2.

Las aves y los pájaros.

Todos los seres alados son símbolos de espiritualidad ya que por su vuelo representan la relación entre el cielo y la tierra. Generalmente encarnan los estados espirituales superiores. El ave es la figura del alma escapándose del cuerpo interpretando así el vuelo del alma hacia el cielo. Generalmente, las aves simbolizan los estados espirituales y los ángeles los estados superiores del ser, en este sentido las aves y los pájaros, como los ángeles, son símbolos del pensamiento, de la imaginación y de la rapidez de las relaciones con el espíritu. Pero también tienen un antagonista formidable, la serpiente como oposición entre el mundo terrenal al celestial.

Por otra parte, el vuelo y la ascensión celestial están documentados en todos los niveles de las culturas arcaicas formando parte de una experiencia común de toda la humanidad primitiva. El símbolo de alma-pájaro expresa la vida espiritual como una “elevación”, interpretando esta experiencia mística como una ascensión³⁰⁸.

La concepción de alma-pájaro y, por tanto, la identificación de la muerte con un ave están atestiguadas en las religiones del Próximo Oriente arcaico. En Egipto un pájaro que tiene cabeza de hombre o mujer simboliza el alma del difunto o la de un dios que visita la tierra. El *Libro de los Muertos*, describe a la muerte como un halcón que vuela, y en Mesopotamia, se figuran los muertos en forma de pájaros³⁰⁹. Ahora bien, la idea del alma como pájaro –reverso del símbolo– no implica la bondad de esa alma. Por ello el Apocalipsis, en uno de sus pasajes representa la caída de Babilonia como “*refugio de demonios, en guarida de toda clase de espíritus impuros y en nido de aves impuras y repugnantes*” (Ap. 18, 2). Este mito se remonta a la prehistoria y así podrían interpretarse algunas pinturas de Altamira, (hombre con máscara de pájaro) y el celebre relieve de Lascaux (hombre con cabeza de pájaro) como el vuelo del alma o la representación de un trance chamánico.

Según Eliade, el vuelo y todos los simbolismos paralelos traducen una ruptura efectuada en el universo de la experiencia cotidiana. La doble intencionalidad de dicha ruptura es evidente: a través del “vuelo” se obtienen la *transcendencia* y la *libertad*. Así también demuestra que las raíces de la libertad deben buscarse en las profundidades de la psique y no en las condiciones creadas en los diferentes momentos históricos; el deseo de la

³⁰⁸ ELIADE (2001), págs. 125-126.

³⁰⁹ CHEVALIER (2007), pág. 157.

libertad absoluta se encuentra entre las nostalgias esenciales del hombre, sea cual sea su estadio de cultura y su forma de organización social³¹⁰.

Tanto en las tradiciones orientales como occidentales, los pájaros se posan jerárquicamente sobre las ramas del Árbol del Mundo o Árbol de la Vida. Estos pájaros, aparte de su valor cosmogónico, parecen simbolizar también el alma ancestro y así ocurre en muchas mitologías, las aves posadas sobre las ramas del árbol del mundo representan a las almas de los hombres (Fig. 124).



*Fig. 124. Aves posadas
Bordado de Oropesa (Detalle.)
Colección particular*

En Grecia las aves y pájaros eran sinónimo de presagios y de mensajes del cielo, aunque en el mundo helénico el ave mítica por antonomasia y el testimonio más antiguo de la creencia de las almas-pájaro es el Fénix (*Phoenix*), animal fabuloso, rojo, incandescente, cuyo cuerpo emite rayos de luz pura. Herodoto, cuenta de ella: “*Hay otra ave sagrada, cuyo nombre es Phoinix. Yo nunca la he visto, solo en pinturas, raras veces entra en Aigyptos (Egipto), una vez cada quinientos años, se deja ver en Heliópolis. Se dice que Phoinix viene cuando muere su padre. Si en su tamaño y conformación es tal como la describen, su plumaje es en parte dorado y en parte rojo. Es como un águila en forma y tamaño. Lo que dicen que esta ave con*

³¹⁰ ELIADE (2001). pág. 127.

sigue hacer es increíble para mí. Volar desde Arabia hasta el templo de helios (el sol), dicen que traslada a su padre encerrado en mirra y lo entierra en el templo de Helios, es decir, en el templo del Dios egipcio Ra. Se dice que para trasladarlo, primero moldea un huevo de mirra tan pesado como puede llevar, luego lo intenta levantar comprobando que puede hacerlo, entonces vacía el huevo hasta hacer un hueco y pone a su padre el cual se ajusta a la porción de mirra y llena con ella el hueco del huevo hasta que el peso del huevo preñado con mirra el cadáver iguale al peso que cuando con su padre tenía; cierra después la abertura, carga con su huevo, y lo lleva al templo del Sol en Egipto. Esto es lo que dicen de esta ave... ” (Herodoto, Historias 2. 73)³¹¹.

La leyenda dice que cuando el Fénix llega al fin de su vida, se construye su propio nido en Arabia, al que imparte poder de regeneración de modo que después de su muerte, un nuevo fénix se levanta sobre ella; en interpretaciones más modernas se consume sobre las llamas³¹², para renacer de nuevo y volver al templo del Sol en Heliópolis. Por esta razón en el Egipto antiguo el Fénix es un símbolo de las revoluciones solares y está asociada a la ciudad de Heliópolis; según Chevalier esta ciudad del sol no fue originalmente la de Egipto, sino la tierra solar primordial, la Siria de Homero³¹³. Sea como fuere, el fénix en Egipto era Bennu y fue asociado al ciclo cotidiano del sol y a las crecidas del Nilo; de ahí su relación con la regeneración y la vida; con similar significado pasará al Occidente cristiano considerándolo el triunfo de la vida eterna sobre la muerte, símbolo de la resurrección y triunfo de la vida sobre la muerte.

En el Islam las aves viajeras -como el caso de Fénix- son almas comprometidas en la búsqueda iniciática, a la vez que se toman como símbolo del alma, así podemos leer en el Corán: *¿Es que no han visto las aves encima de ellos, desplegando y recogiendo las alas? Sólo el Compasivo las sostiene. Lo ve bien todo.* (Cr. 67,19). Los pájaros son especialmente los símbolos de los ángeles, pero quizás uno de los atributos más peculiares que el Islam asigna a los pájaros es el del lenguaje, figuradamente como el habla de los dioses y el conocimiento espiritual, llegándose a indicar que el rey Salomón lo conocía, así queda manifestado en la siguiente *aleyá*: *“Salomón heredó a David y dijo: «¡Hombres! Se nos ha enseñado el lenguaje de los pájaros y se nos ha dado de todo. ¡Es un favor manifiesto!»* (Cr. 27,16); también en la poesía es muy común encontrar el recurso de lenguaje

³¹¹ <http://www.theoi.com>. 22-01-2012

³¹² <http://www.theoi.com>. 22-01-2012.

³¹³ CHEVALIER (2007), pág. 496.

como tema para describir el itinerario místico en busca de lo divino, pues la mística musulmana, como la mayor parte de las otras tradiciones, compara a menudo el nacimiento espiritual con la eclosión del cuerpo espiritual que quiebra como el ave, la cáscara, la ganga terrena.

En general como hemos venido viendo, los pájaros sean del género que sean, han tenido un frecuente significado como alma en todas las tradiciones. En el bordado popular también se han utilizado a menudo en todas sus vertientes, tanto en un sentido simbólico, como con un significado más en consonancia con la realidad de la naturaleza, si bien hay que tener en cuenta, que para simbolizar el alma la artista-bordadora ha utilizado la paloma y la pajarita generalmente afrontadas al Árbol de la Vida, como hemos visto en el análisis efectuado su apartado correspondiente. Aún así es muy frecuente en todas las tradiciones populares la significación del pájaro como alma. También en los cuentos de hadas se encuentran muchos pájaros que hablan y cantan, simbolizando los anhelos amorosos, al igual que las flechas y los vientecillos.

Dentro del campo de la simbología, los pajaritos, como las mariposas, figuran como almas liberadas que alcanzan la patria celestial donde esperan la reencarnación, aunque hay que considerar que también su color determina un sentido secundario a su simbolismo, al igual que su posición. Elevándose hacía el cielo expresan la volatilización, la sublimación; descendiendo, la precipitación y condensación. Las dos posiciones mezcladas, la revelación³¹⁴.

³¹⁴ CIRLOT (1992), pág. 352.

Las pajaritas afrontadas al Árbol de la Vida o Fuente de Gracia.

El esquema compositivo de simetría adquiere relevada importancia en las artes textiles y en el bordado. Su origen en Oriente se difunde mediante las artes mobiliarias y su perdurabilidad en el tiempo se debe a que es uno de los esquemas más claros de representación. Las composiciones de origen oriental con animales dispuestos simétricamente gozaron de gran popularidad en el mundo mediterráneo desde el periodo imperial romano, pudiendo aparecer afrontados y/o adosados al Árbol de la Vida o la Fuente de Gracia.

El motivo del Árbol de la Vida, llamado “hom” o árbol central, es un tema mesopotámico que pasó a Extremo Oriente y Occidente por medio de los persas, árabes y bizantinos. Desde antiguo se ha rendido culto y veneración a la vegetación en general y de un modo especial, al árbol. Se le ha tenido como un ser sagrado, recibiendo distintas significaciones según las épocas y las culturas. Para las teogonías orientales el *hom* tiene un sentido cósmico, está situado en el centro del Universo. También es conocido como “eje del mundo”, simbolismo derivado de su forma vertical transformando acto seguido ese centro en eje³¹⁵. Dado que sus raíces se hunden en el suelo y sus ramas se elevan al cielo, es universalmente considerado como símbolo de las relaciones que se establecen entre la tierra y el cielo.

En las tradiciones judías y cristianas el árbol simboliza la vida del espíritu, de donde vienen las menciones bíblicas del Árbol de la Vida, es decir, de la vida eterna, y del Árbol de la Ciencia del bien y del mal, instrumento de la caída de Adán. En el Génesis se mencionan dos árboles plantados por Dios en el Paraíso, el Árbol de la Vida y el Árbol de la Ciencia del bien y del mal (simplificado como *Árbol del Conocimiento*). Antes de crear a la primera mujer, Dios le dice al hombre que él puede comer la fruta de cualquier árbol en el jardín exceptuando el del conocimiento del bien y el mal (Gn. 2, 9-22). Una serpiente tienta a la mujer a comer de la fruta con la promesa del conocimiento. Tanto el hombre como la mujer comen, volviéndose concientes de su desnudez y sintiendo vergüenza. Así también queda atestiguado en el Libro de Enoc, cuando el arcángel Remiel le dice: “*Es el árbol de la sabiduría, del cual comieron tu primer padre y tu primera madre y aprendieron la sabiduría y sus ojos se abrieron y comprendieron que estaban desnudos y fueron expulsados del jardín del Edén.*” (Enoc, 32, 6). Así los seres humanos comenzaron a juzgar si los hechos eran buenos o malos (como la desnudez natural) y se dieron cuenta de las consecuencias de sus actos (se sintieron avergonzados).

³¹⁵ ELIADE (2000).

El Árbol de la Vida ofrecía la vida eterna a quien lo comiese. Después del “pecado original” Dios expulsa a Adán y Eva del Paraíso para evitar que tuvieran acceso a él ya que era el árbol de la inmortalidad y ellos la habían perdido. El Árbol de la Vida está plantado en el medio del Paraíso, rodeado de un río de cuatro brazos (Gn. 2 10). Anuncia la salvación mesiánica y la sabiduría de Dios (Ez. 47 12; Prov. 3 18). En el cristianismo se le reconoce esencialmente como eje entre los “tres mundos”: inferior, terrestre y celeste³¹⁶. Coincide con la cruz de la Redención. En la iconografía cristiana, la cruz está representada muchas veces como *árbol de la vida*.

El hom o Árbol de la Vida es un tema simbólico utilizado en los bordados populares toledanos, frecuentemente acompañado por diferentes animales, por ejemplo, por pajaritas afrontadas a él. Así las podemos ver en gorgueras o piezas de ajuar de la escuela toledana. También suelen aparecer bebiendo de la Fuente de la Vida o Fuente de Gracia. La fuente y las pajaritas representa para los musulmanes la vida, y para los cristianos la gracia, a la que acuden a beber las almas.

La pajarita como tema iconográfico se ha conservado a través de los tiempos tomando diversas formas de representación. Siempre van por parejas afrontadas y si son de tamaño pequeño se cobijan en la fronda de los árboles para significar las almas que buscan la gracia divina. En los bordados populares aparece habitualmente de perfil y “empenachadas” con dos o tres hojas o discos que parten de un mismo punto.

Por la universalidad del tema se la puede encontrar adornando diferentes piezas pertenecientes tanto al ajuar doméstico como al ritual y ceremonial, siendo también frecuente en los bordados litúrgicos.

Tanto la pajarita como la paloma, como todo ser alado, son un símbolo de espiritualidad y del pensamiento superior siendo frecuente su significación como alma en todos los folklores. La paloma en la Biblia significa inocencia y sencillez y afrontada al Árbol de la Vida o Fuente de Gracia también significaría la paz y la resurrección alcanzada por el alma (Fig. 125).

³¹⁶ CIRLOT (1992), pág. 78.



*Fig. 125. Pajaritas afrontadas a Fuente de Gracia
Delantera de cama. (Detalle)
Parrillas (Toledo)
Colección particular.*

Respecto, a la Fuente de Gracia, según la tradición religiosa en la imagen del paraíso terrenal cuatro ríos parten del centro, es decir del Árbol de la Vida, y parten en dirección de los puntos cardinales, en consecuencia surgen de una misma fuente, simbolizando igualmente el “centro” y el origen en actividad. Según la tradición pagana, esta fuente es la *fons juventutis* (según el mito de la fuente de la eterna juventud) cuyas aguas pueden asimilarse a la “bebida de la inmortalidad”. Por ello se considera su significación (agua en surgimiento) la fuerza vital del hombre y de todas las sustancias³¹⁷, en la iconografía artística se presenta con frecuencia el motivo de la fuente mística o *fons perennis*.

En el lenguaje del bordado popular, recibe este nombre toda fuente que lleva afrontadas pajaritas en actitud de beber o que portan sendas formas estrelladas, en representación del maná o del pan celestial. La artista de los dechados y de las artes textiles la representa fuera de un contexto de parque o jardín, que por el contrario sí aparece en el bordado erudito. En el arte textil popular aparece en solitario, llamándose en este caso “fuente persa” dado el supuesto origen de su procedencia estimándose que llegaría a través de las aportaciones orientales³¹⁸ (Fig. 126 y 127).

³¹⁷ Citado por Cirlot, J.E. (1992), pág. 211, tomado de, Testi, Gino. *Dizionario di Alchimia e di Chimica anticuaria*. Roma, 1950

³¹⁸ GONZÁLEZ MENA (1994), pág. 164.



*Fig. 126. Fuente Persa
Encaje de malla
Esc. de Lagartera (Toledo)
Colección particular*



*Fig. 127. Fuente Persa
Bordado por cuenta
Esc. de Navalcán (Toledo)
Colección particular*

Las representaciones tanto del Árbol de la Vida, como de la Fuente de Gracia, suelen aparecer con similares características. Las composiciones del primero se presentan alternadas, contrapuestas, derechas y en yuxtaposición; habitualmente el Árbol de la Vida, en todas las escuelas del bordado, aparece saliendo de corazones, de jarrones triangulares, de formas curvas y de cestillos.

Tanto la Fuente de Gracia, como la “fuente persa” suelen tener dos o tres pisos de forma simétrica, con terminal a modo de florón. Cuando lleva varios pisos, suelen aparecer mas de dos pajaritas portando respectivas formas estrelladas en el pico; en tal caso está en relación con la Comunión, sacramento que también trasmite la Gracia.

Los reptiles se encuentran representados con cierta frecuencia en los bordados populares toledanos, si bien no son uno de los motivos más utilizados y en este trabajo no hemos encontrado variedad de tipologías morfológicas. Entre los más destacados se encuentran el lagarto y la salamandra, aunque a veces resulta difícil diferenciarlos por sus parecidas carac-

terísticas anatómicas y en los motivos bordados adoptan semejantes tipologías. No hemos encontrado representación iconográfica concreta de la serpiente, si acaso en esquemas ondulosos poco relevantes. González Mena en estudios preliminares asegura que aparecen raramente en mallas de Toledo muy antiguas o en bordados segovianos, también de larga antigüedad³¹⁹. En cambio hemos hallado al lagarto o las salamandras afrontadas al Árbol de la Vida en colgaduras de cama novial de la escuela de Lagartera. Se presentan en simetría perpendicular rotacional en torno a un eje central marcado por el Árbol de la Vida³²⁰ (Fig. 128).

Sus colas se entrelazan alrededor del tronco que en el sentido místico simbolizaría la sublimación de hallarse ligado a lo superior³²¹. Así el lagarto simboliza el alma que busca la luz; cuando la encuentra se mantiene en un éxtasis contemplativo del que no desea distraerse³²². En simbología el lagarto y la salamandra mantienen una correspondencia analógica, al ser esta última el espíritu del fuego figurado en forma de lagarto mítico que se creía puede vivir en este elemento³²³.

³¹⁹ GONZÁLEZ MENA (1994).

³²⁰ Popularmente, en las artes visuales estos árboles son representados como manzanos, aunque en realidad en el Génesis no se especifica a qué fruto se refiere.

³²¹ LEHNER (1969).

³²² CHEVALIER (2007).

³²³ TESTI (1950).



*Fig. 128. Árbol de la Vida entre salamandras
Colgadura de cama. (Detalle) Encaje de malla
Lagartera (Toledo)
Colección particular.*

El Bestiario Medieval introduce al lagarto en su sentido telúrico, diciendo de él: *“Existe un lagarto llamado solar, como dice el Fisiólogo. Cuando envejece, se le nublan los ojos y queda ciego, así que no ve la luz del sol. ¿Qué hace entonces, en virtud de su excelente naturaleza? Busca un muro orientado hacia Levante, y se introduce en una grieta del muro: y cuándo sale el sol, se le abren los ojos y vuelven a quedar sanos. De la misma manera, tú, oh hombre, si llevas el vestido del hombre viejo, y los ojos de tu corazón están nublados, busca el sol naciente de la justicia, Cristo Dios nuestro, cuyo nombre es Oriente en el libro del profeta y Él abrirá los ojos de tu corazón.”*³²⁴.

Por su parte, la iconografía medieval hizo una similar interpretación simbólica de la salamandra, representando *«al justo que no pierde en absoluto la paz de su alma y la confianza en Dios en medio de las tribulacio-*

³²⁴ MALAXECHEVERRÍA (2002).

nes»³²⁵. En su identificación con el fuego y la supuesta virtud de vivir en él y poder apagarlo, en el Bestiario Medieval encontramos la siguiente reflexión: “...Y si la salamandra extingue el fuego por su propia virtud, ¿no deberían los justos apagar mucho más el fuego mediante su propia virtud divina, cuando detuvieron las fauces de los leones, del mismo modo que los tres hombres arrojados a la tremenda hoguera no sufrieron mal alguno y apagaron efectivamente el fuego?..”³²⁶.

El carácter simbólico solar e ígneo de estos dos reptiles aportaría un tercer elemento intermedio de significación: el fuego como símbolo de transformación y regeneración, a la vez que energía complementaria que contribuiría a reforzar el sentido del Árbol de la Vida en comunicación con los diferentes niveles cósmicos, pudiéndose hallar estos tanto al nivel de la pasión animal o al de la fuerza espiritual³²⁷. Así, lo hemos podido comprobar en el análisis de las piezas presentadas en apartado donde los reptiles aparecen alrededor del tronco del Hom o Árbol de la Vida, al igual que las aves se posan sobre sus ramajes, poniendo en relación simbólica el mundo ctónico y el mundo uránico.

³²⁵ CHEVALIER (2007), pág. 908.

³²⁶ El texto alude a la historia de *Los tres hombres arrojados al fuego* del libro de Daniel, también relatada en el *Tanaj* hebreo. En dicha historia tres jóvenes judíos: Ananías (Shadrach), Misaél (Meshach) y Azarías (Abednego) desafían la orden del rey Nabucodonosor II de Babilonia de que se inclinen y adoren un ídolo de oro del culto del monarca. Nabucodonosor, furioso, ordena que los muchachos sean arrojados a un horno, donde milagrosamente por la intercesión de un ángel no son quemados por las llamas y sobreviven a la experiencia incólumes. (Dn. 3, 23).

³²⁷ TEILLARD (1950).

El gallo.

El gallo es una de las aves que aparece frecuentemente en los bordados populares. La artista-bordadora lo ha escogido por ser un animal de su entorno doméstico de aspecto llamativo y singular belleza, al que ha otorgado diversas significaciones y atributos simbólicos. Por su arrogancia, porte y actitud, el gallo ha sido relacionado en el medio rural con el hombre fuerte y valiente, airoso y galán. Su graciosa figura presente con frecuencia en las veletas de las torres y campanarios de las iglesias, su canto anunciando la salida del sol y un conocimiento básico de las connotaciones religiosas de este animal, han contribuido a que la mujer lo haya utilizado en sus bordados con especial predilección en diferentes piezas de ajuar tanto doméstico como ritual (Fig. 129).



*Fig. 129. El gallo
Malla (fragmento)
Escuela de Lagartera .Toledo.
Colección particular*

Analizado desde el campo de la iconología simbólica, podemos explicar buena parte de los orígenes simbólicos y alegóricos que se atribuyen a este animal. El gallo es universalmente conocido como un símbolo solar, porque anuncia la salida del sol y el comienzo de la mañana. Su posición en las veletas de las torres y cimborrios de las catedrales como símbolo cristiano aparece en la Edad Media y evoca la supremacía de lo espiritual en la vida humana, el origen celeste de la iluminación salvadora, la vigilancia del alma atenta a percibir en las últimas tinieblas de la noche los primeros albores del espíritu que amanece. Según Durand el gallo del campanario provendría de la asimilación mazdea del sol al gallo que anuncia el nacimiento del día³²⁸.

En la tradición cristiana el gallo es emblema de Cristo (como el águila y el cordero) poniendo particularmente de relieve el simbolismo solar: luz y resurrección. El gallo también es símbolo de la inteligencia de Dios, así lo relata Job: “*que ha puesto en el ibis la sabiduría del Señor y dado al gallo la inteligencia*” (Job, 38,36). A las dos aves se les ha dado la facultad de predecir: el ibis anuncia las crecidas del Nilo, el gallo el nacimiento del día. El canto del gallo aparece también en los Evangelios, en el conocido pasaje de “Jesús anunciando la negación de Pedro”. Los cuatro evangelistas hacen referencia al episodio, (Mt. 26, 34,35; 74,75; Lc. 22,34; 60,62; Jn.13, 38 y Mc. 14,30). La negación « antes de que el gallo cante » aparece en todos los relatos con similares características.

Según el relato de San Mateo, Jesús dijo a Pedro: “*De cierto te digo que esta noche, antes que el gallo cante, me negarás tres veces. Pedro le dijo: Aunque me sea necesario morir contigo, no te negaré. Y todos los discípulos dijeron lo mismo.*”(Mt. 26, 43,35). Efectivamente, Pedro niega tres veces conocer a Jesús y haber estado con Él, y el relato concluye diciendo: “*Entonces él comenzó a maldecir, y a jurar: No conozco al hombre. Y en seguida cantó el gallo. Entonces Pedro se acordó de las palabras de Jesús, que le había dicho: Antes que cante el gallo, me negarás tres veces. Y saliendo fuera, lloró amargamente.*”(Mt. 26, 74,75). En relación con este episodio, tenemos que añadir que en la época de Jesús, el tiempo antes de amanecer se llamaba “canto del gallo”. Se utilizaba la palabra αλεκτοροφωνία (alektorofonía)³²⁹ que significaba “antes del amanecer, o literalmente: canto del gallo, que era la tercera vigilia de la noche, desde la medianoche hasta las tres de la mañana”.

³²⁸ DURAND (1963), pág. 155.

Etimológicamente, en griego Ἀλέκτωρ o Ἀλεκτρυών (Alektor o Alektryon) significa: gallo, que se convertiría en el mundo latino en Alec-trión, joven compañero y confidente de Marte (Ares). Cuando Marte quería pasar la noche con Venus (Afrodita) en ausencia de Vulcano (Hefesto), situaba a Alec-trión en la puerta del dormitorio para que la vigilara. Sin embargo, Alec-trión cedió una vez al sueño, y Marte, fue sorprendido por Vulcano al regresar, montó en una cólera furiosa y transformó a Alec-trión en gallo para que aprendiera a ser vigilante³³⁰.

Vemos que en ambos relatos el canto del gallo al amanecer presagia y anuncia un acontecimiento. En los dos casos la correspondencia simbólica de «traición» es obvia. Pedro por su falta llorará amargamente; Alec-trión convertido en gallo por su negligencia, nunca olvidará con su canto anunciar la aparición del sol.

En la tradición helénica el gallo era ritualmente sacrificado a Asclepios (Esculapio), hijo de Apolo y la mortal Koronis. Asclepios fue dios de la medicina, en la que le había instruido el centauro Kheiron³³¹. Sócrates le recuerda a Critón, antes de morir, que sacrifique un gallo a Asclepios; según la interpretación de Chevalier, aquí habría que ver un papel de psicopompo atribuido al gallo; el autor apoya esta hipótesis basándose en que el gallo: *“va anunciar el otro mundo y a conducir hasta allí al alma del difunto; ésta abre los ojos a la nueva luz, lo que equivale a un nuevo nacimiento”*³³². Recordando a la vez que Asclepios, como hijo de Apolo, es precisamente el dios que con sus medicinas había realizado resurrecciones sobre la tierra, prefigurando los renacimientos celestes.

En el Islam, el gallo goza de una veneración sin igual respecto a otros animales. El mismo profeta decía: *“El gallo blanco es mi amigo; es el amigo de Dios”*. Su canto señala la presencia del ángel; así dice el Profeta: *«Y me encontré con un ángel en forma de gallo, cuyo cuello estaba bajo el trono y sus pies en el borde de la tierra, su cresta partida entre amarilla y verde, repitiendo de hinojos: “Alabanza a Dios supremo”, y entonces saludaban a ese gallo todos los gallos de la tierra, replicando a lo que dice. Los gallos de la tierra estiran el cuello, aguzando el oído para escuchar la alabanza de ese gallo, agitando también sus alas como respuesta a la alabanza y consagración al Dios Único y Avasallador, cuando calla, ellos ca-*

³³⁰ GUBERNATIS (2002), pág. 93.

³³¹ <http://www.theoi.com/Ouranios/Asklepios.html>. 26-07-2012.

³³² CHEVALIER (2007), pág. 521.

llan»³³³. También se atribuye al Profeta la prohibición de maldecir al gallo que llama a la oración, incluso llega a darle una dimensión cósmica.



*Fig. 130. El gallo
Técnica de “hilos contados” sobre arpillera
Escuela castellana. Navalcán (Toledo).
Colección particular*

Un aspecto importante a tener en cuenta al analizar la simbología del gallo es el color irisado de su plumaje relacionado a su vez con su carácter solar, ya que la irización se produce por el reflejo descompuesto de los rayos del sol. Por analogía correspondería también al arco iris, símbolo del puente entre el cielo y la tierra, con lo que el gallo sería una especie de intermediario. El término de arco iris procede de Grecia, donde el puente se

³³³ CISNEROS (1998), pág. 101.

asimila a Iris, a diosa de las alas de oro, mensajera de los dioses³³⁴ y de la relación de estos con los hombres, en consecuencia, es un lenguaje divino.

El arco iris es frecuentemente reproducido en la tradición cristiana, como signo de aplacamiento de la ira divina, de conclusión de una nueva alianza, de una nueva creación protegida por la benevolencia divina; con ello vemos que tanto el arco iris como el gallo anuncian un nuevo comienzo de la vida. El arco iris se remonta al Génesis, después del Diluvio, como gracia divina que es disparada por las nubes en señal de alianza con las generaciones futuras para evitar que otros diluvios destruyeran la vida sobre la tierra. *“Y dijo Dios: Esta es la señal del pacto que yo establezco entre mí y vosotros y todo ser viviente que está con vosotros, por siglos perpetuos. Mi arco he puesto en las nubes, el cual será por señal del pacto entre mí y la tierra. Y sucederá que cuando haga venir nubes sobre la tierra, se dejará ver entonces mi arco en las nubes me acordaré del pacto mío, que hay entre mí y vosotros y todo ser viviente de toda carne; y no habrá más diluvio de aguas para destruir toda carne. (Gn. 9, 12-15).*

Las diversas culturas han dado su propia significación al impacto visual del arco iris, su concepción cromática aparece en un sin número de mitos y leyendas. El antropólogo Claude Lévy-Strauss expuso un panorama completo y repetido de los códigos simbólicos del color atribuidos al origen del arco iris. En relación con los pájaros y su color, cuenta una leyenda en que los hombres y los pájaros, hartos de las calamidades generadas por la gran serpiente de colores –el arco iris–, se confabularon para destruirla. Un pájaro valiente luchó contra ella y la hirió mortalmente. Los jefes llamaron a los otros pájaros para repartirse la piel de ésta, conviniendo que cada uno se quedase con el trozo de color que tuviese en el pico. De esta forma, todas las aves –hasta ese momento blancas– se ataviaron con colores maravillosos nunca vistos³³⁵.

Como podemos comprobar, el arco iris generalmente se considera en gran número de pueblos como « puente que comunica la tierra con el cielo» y las de tipo religioso ha sido frecuente ver el arco iris como camino para llegar a la morada de los dioses. La cultura popular también hace referencia a este sentido, según lo manifiesta en el conocido refrán de “cuando llueve y sale el sol, sale el arco del Señor”. Una vez más, podríamos afirmar que el

³³⁴ Iris, es la diosa del arco iris, mensajera de los dioses del Olimpo, hija del dios marino Taumante y Elektra una ninfa de las nubes. Su nombre podría tener etimológicamente doble sentido, por una parte con *iris*: “arco iris”, como con *eiris*: “mensajero”. <http://www.theoi.com/Pontios/Iris.html>. 27-01-2012.

³³⁵ FERRER RODRIGUEZ (2000), pág. 36.

gallo tanto por su simbología específica, como por su variado colorido y sus tonos irisados, es un buen intermediario para estas conexiones.

El ciervo y la gacela.

El sentido simbólico del ciervo (Fig. 131) se halla ligado al árbol de la vida, pues su vistosa cornamenta evoca las ramas arbóreas. Así también por la renovación de sus cuernos es símbolo arcaico de la renovación y crecimiento cíclicos, coincidiendo a su vez con los de fecundidad y renacimiento. El ciervo es animal solar y anunciador de la luz que sube hacia su cenit, tomando una amplitud cósmica y espiritual como mediador entre el cielo y la tierra. Como el águila y el león, es enemigo secular de la serpiente, lo que indica su carácter favorable. La acepción de anunciador de la luz fue cristianizada colocando una cruz entre sus astas convirtiéndose en la imagen de Cristo, símbolo del don místico y de la revelación salvadora. Como mensajero de lo divino, pertenece entonces a esa cadena de símbolos que veremos muchas veces ensamblados: el árbol de la vida = los cuernos = la cruz³³⁶.

El ciervo simboliza la rapidez, los brincos. Cuando tiene sed y cuando busca una compañera, su llamada ronca y salvaje parece irresistible; de ahí su comparación con Cristo llamando al alma, y con el alma esposa buscando a su esposo. El ciervo simboliza tanto al Esposo divino, pronto e infatigable en la persecución de las almas, sus esposas, como al alma misma buscando la fuente divina donde saciar su sed. Esta simbología aparece claramente expuesta en la obra del poeta místico San Juan de la Cruz, quien a su vez, atribuye a los ciervos y los gamos dos efectos diferentes del apetito concupiscible, la timidez y el atrevimiento, actitudes supuestamente adoptadas por estos animales frente a sus deseos³³⁷.

³³⁶ CHEVALIER (2007), pág. 287.

³³⁷ Esposa
¿Adónde te escondiste,
Amado, y me dejaste con gemido?
Como el ciervo huiste
habiéndome herido;
salí tras ti clamando, y eras ido.

Esposo
Vuélvete, paloma,
que el ciervo vulnerado
por el otero asoma
al aire de tu vuelo, y fresco toma.

A las aves ligeras,
leones, ciervos, gamos saltadores,
montes, valles, riberas,
aguas, aires, ardores
y miedos de las noches veladores

JUAN DE LA CRUZ (SAN) (1995), págs. 35-41.



*Fig. 131. El Ciervo
Fragmento inconcluso.
Bordado de Oropesa (Toledo)
Colección particular*

También para el cristianismo el ciervo es imagen del converso o del catecúmeno ansioso del bautismo, a quien se compara con un «ciervo sediento» que acude a la fuente de aguas vivas³³⁸.

En la antigüedad clásica, el ciervo es el animal compañero por excelencia de Artemisa (Diana)³³⁹, disponiéndose unas veces a su lado y otras,

³³⁸ REVILLA (1990).

³³⁹ Artemisa (Diana), era hija de Zeus y de Leto y hermana gemela de Apolo. diosa virgen de la caza, los animales salvajes, las tierras salvajes y los partos. En una ocasión se disgustó tanto por haber sido espiada desnuda mientras se bañaba por Acteón, que transformó a este en un ciervo y envió a sus propios sabue-

enganchados al carro de la diosa que los dirige con riendas de oro, debiendo este privilegio a su agilidad. Artemisa suele cazar con preferencia los animales que simbolizan la dulzura y la fecundidad del amor: los ciervos y las ciervas, excepto cuando son jóvenes y puros que los protege como seres consagrados. Entre los griegos y romanos ya se reconocían ciertas cualidades “místicas” al ciervo, exagerándose por proyección psíquica, haciendo del ciervo el símbolo del temperamento melancólico en razón sin duda de su gusto por la soledad y atribuyéndole una sabiduría instintiva para el reconocimiento de las plantas medicinales. En contraste con otras significaciones, también el ciervo ha representado la fogosidad sexual, figurando al lado de Afrodita y Adonis o cerca de Susana en el baño espiada por los viejos.

El ciervo es símbolo de velocidad pero también de temor y prudencia. Abundan diferentes mitos en torno a la caza o persecución de un ciervo, descifrándose como elemento fundamental subyacente en todas las historias que la persecución de un cérvido lleva a un cambio radical de la situación o del modo de ser del cazador; se trata, en todo caso, de una “ruptura de nivel”: se pasa de la vida a la muerte, de lo profano a lo sagrado, de la condición humana a la soberanía...³⁴⁰.

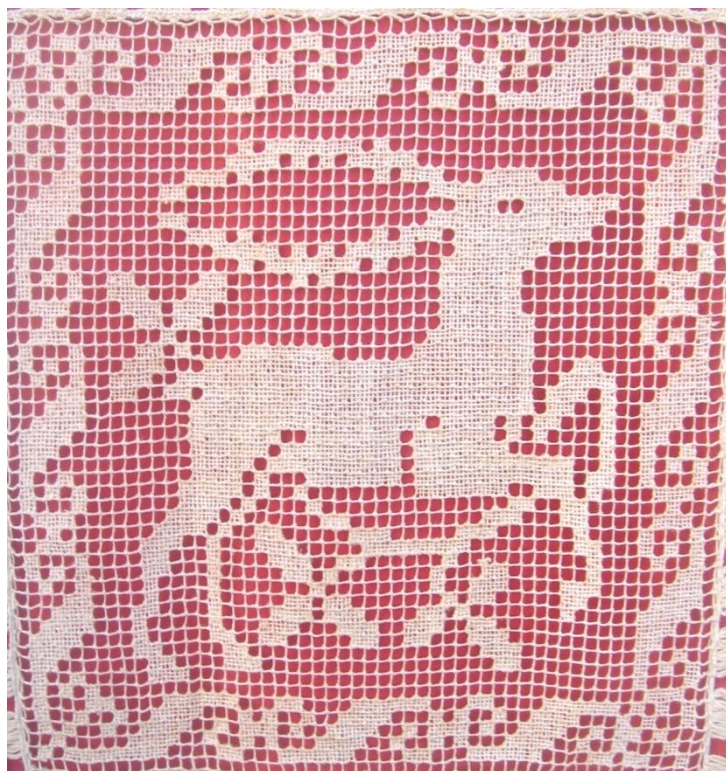
En la simbología céltica, el ciervo aparece con frecuencia. Un dios de la mitología gala lleva el nombre de Cernunnos, «aquel que tiene la cúspide del cráneo como un ciervo». El simbolismo del ciervo en el mundo céltico es muy amplio y se refiere ciertamente a estados primordiales, destacando principalmente el simbolismo de longevidad y abundancia. En ciertas tradiciones europeas y particularmente entre los celtas, el ciervo, el reno y el corzo parecen haber desempeñado el papel de psicopompo. En Irlanda el hijo del gran héroe del ciclo osiánico se llama Oisín (Cervato), mientras San Patricio se metamorfosea y metamorfosea a sus compañero en ciervos (o gamos) para escapar de las emboscadas del rey pagano Loegaire. Según Chevalier el simbolismo del ciervo en el mundo céltico está relacionado generalmente a los estados primordiales si bien, por faltar un estudio de conjunto podemos provisionalmente aceptar el simbolismo de longevidad y abundancia. Los galos empleaban numerosos talismanes de cornamenta de ciervo, y se han hallado en tumbas alemanas de Suiza enterramientos de ciervos al lado de caballos y hombres. Se sabe también de las máscaras de ciervo con que estaban provistos los caballos sacrificados en ciertos kurgan

sos a que le mataran. En otra versión de la leyenda, Acteón alardeó de ser mejor cazador que Artemisa, por lo que ésta le transformó en un venado.

³⁴⁰ REVILLA (1990) pág. 89.

del Altai (cordillera del Asia central), en los siglos V y VI antes de nuestra era³⁴¹.

La gacela es imagen de la velocidad, la agilidad y la ingravidez. Animal emblemático del alma o de la sensibilidad humana. (Fig. 132).



*Fig. 132. La Gacela
Colgadura. (Detalle). Encaje de malla
Escuela de Lagartera (Toledo)
Colección particular*

La gacela es en la poesía árabe y judía un paradigma de belleza, sobre todo por sus ojos apareciendo frecuentemente en los poemas amorosos. «De ojos de gacela»³⁴², son las huríes del paraíso en el mundo musulmán. El tipo de belleza evocado por la gacela es encantadora y un tanto inasible, rasgos que se atribuían a lo femenino: es el ideal que se persigue y escapa del alcance continuamente.

Por su velocidad, en la India, está asociada a Vayu, que rige el elemento aire y el viento. En el tantra, la gacela corresponde también al elemento aire, que es el centro del corazón. En la iconografía búdica evocan el primer sermón de Buda; se las representa generalmente arrodilladas al lado del trono o a uno y otro lado de la Rueda de la Ley³⁴³.

³⁴¹ CHEVALIER (2007) pág. 289.

³⁴² Al-Mu'tamid ibn Abbād, poeta y rey de Sevilla, compuso el siguiente verso:

*Es un antílope por su cuello,
una gacela por sus ojos,
un jardín de arriates por su fragancia,
una rama de sauce por su talle.*

AL-MU'TAMID (1992) , págs. 92-93.

³⁴³ CHEVALIER (2007), pág. 519.

La gacela aparece con frecuencia en el acto de huir o víctima de un animal salvaje, generalmente un león. Para el psicoanálisis tal imagen sería la acción autodestructiva del inconsciente, simbolizado por la fiera, en relación al ideal espiritual que representa la gacela, oscureciéndose su clara mirada al desencadenarse la pasión en su aspecto agresivo³⁴⁴. En este sentido la tradición cristiana ve en la gacela el símbolo del alma que, buscando la salvación, huye del león, que representaría al demonio.

El ciervo y la gacela se asocian frecuentemente con la gacela en la Sagrada Escritura apareciendo así en el Cantar de los Cantares, ensalzando tanto al amado como a la amada³⁴⁵.

³⁴⁴ CHEVALIER (2007), pág. 520.

³⁴⁵ La Amada

2:9 Mi amado es como una gacela,
como un ciervo joven.

2:17 Antes que sople la brisa y huyan las sombras
¡vuelve, amado mío,
como una gacela,
o como un ciervo joven,
por las montañas de Beter!

El Amado
3:5 ¡Júrenme, hijas de Jerusalén,
por las gacelas y las ciervas del campo,
que no despertarán ni desvelarán a mi amor,
hasta que ella quiera.
Aparición del suntuoso cortejo nupcial

LUZARRAGA (2005).

El perro.

El perro ha sido asociado en casi todas las mitologías y civilizaciones antiguas al mundo inferior, a los imperios invisibles que rigen las divinidades ctónicas y a la muerte. La primera función mítica del perro universalmente aceptada es la de psicopompo guiando al hombre en la noche de la muerte, tras haber sido su compañero en el día de la vida y así poder prolongar su relación de proximidad; función que probablemente le fuese atribuida en épocas muy arcaicas. El perro ha prestado su figura en casi todas las culturas como guía por el reino de las sombras, como así lo atestiguan divinidades mortuorias con forma de perro como Anubis, Xolotl³⁴⁶, etc.; como guardián de los infiernos el perro incorpora a su misión habitual de vigilancia y protección valores subterráneos, como el caso de Cerbero en la mitología griega, perro monstruoso de múltiples cabezas, que encadenado a la puerta del Tártaro (Infierno o inframundo) deja entrar a las almas muertas y no permite escapar de él, simbolizando el terror a la muerte, pero también los propios “infiernos” y el infierno interior de cada ser humano.

En relación con lo anterior, el perro es acompañante del muerto en su «viaje nocturno por el mar», asociado por ello a los símbolos materno y de resurrección; a la vez que, por su conocimiento del más allá como al más acá de la vida humana, hace que el perro sea presentado por muchos pueblos como un héroe civilizador conquistador y portador del fuego en diversas tradiciones, e igualmente un antepasado mítico, lo que enriquece su simbolismo con un significado de energía sexual y por consiguiente de perennidad, seductor, incontinente, desbordante de vitalidad como la naturaleza, etc., hacen aparecer al perro como la cara diurna de un símbolo, pero también hay que observar que hubo pueblos que consideraron en el la parte más sombría, como los israelitas y los musulmanes.

La prevención judía hacia los cánidos hace entender bajo una nueva luz el detalle de la parábola del pobre Lázaro, cuando se dice de éste que los perros le lamían las llagas, en una imagen estremecedora de su miseria. En el Islam el perro es la imagen de lo más vil; el perro es el símbolo de avidez, de la glotonería; la coexistencia del perro y del ángel es imposible. Según las tradiciones del Islam el perro posee, sin embargo, cincuenta y dos características, de las cuales la mitad son santas y la otra mitad satánicas. En este sentido a los perros se les considera impuros, y los *jnûn* (espíritus)

³⁴⁶ Anubis: Dios egipcio de los muertos. Se le representa en forma de perro tendido o bien de hombre con cabeza de perro o chacal. La imagen del perro puede sugerir el conocimiento del camino de los muertos y el tribunal de Osiris; Xolotl: En el antiguo México, dios-perro que había acompañado al Sol en su viaje bajo tierra. Por ello se enterraba con los difuntos un perro color de león, -es decir de sol- que los acompañara en su viaje.

aparecen a menudo en forma de perros negros. El ladrido de los perros cerca de una casa es presagio de muerte; su carne se utiliza como remedio contra la esterilidad, la mala suerte o como antídoto contra la hechicería. Por otra parte, se alaba su *fidelidad*: «Si un hombre no tiene hermanos, los perros son sus hermanos. El corazón de un perro se parece al de su amo». Los musulmanes establecen una distinción entre el perro vulgar y el galgo o lebel, considerando a éste como animal puro y dotado de *baraka*³⁴⁷.



*Fig. 133. El Perro
Bordado de Oropesa (Toledo)
Colección particular*

En el bordado popular, la artista-bordadora representa al perro en escenas campestres y de caza, con una idea realista de su función en la vida cotidiana del hombre (Fig. 133).

En frontales litúrgicos o noviales tiene significado simbólico de fidelidad, en cuyo sentido no reaparecen expresados claramente sino en la Edad Media cristiana, apareciendo representado en los sepulcros a los pies de las

³⁴⁷ *Baraka*: (Del ár. marroquí *bārāka*, y este del ár. clás. *barakah*), significa bendición, gracia especial divina, suerte favorable.

figuras yacentes, preferentemente de la damas, pues al hombre se le atribuye el león, simbolizando valentía. Su empleo constante como símbolo precisamente de la fidelidad se consolida a partir del Renacimiento. También es atributo de Vigilancia y Paciencia.



*Fig. 134. Perros “pasantes”
Encaje de malla.
Escuela de Lagartera (Toledo)
Colección particular*

En las artes textiles, los perros se presentan andantes o pasantes, en solitario o enfilados procesionalmente. La pieza de la figura nº 134 corresponde a un dosel o corredor de una cama nupcial lagarterana; en él encontramos una serie de perros enfilados y encadenados inspirados en la heráldica medieval, donde el perro común se diferencia del lebel por llevar un trozo de cadena a su cuello, simbolizando en este caso: fiel vasallo. El lebel denotaría ardor y coraje ante el peligro de la infidelidad matrimonial. En el mundo feudal, el perro de caza es, como el halcón, el emblema de los nobles. Encarnación de la fidelidad del vasallo a su señor, de la mujer a su marido.

Al tratarse de una pieza del ajuar novial, que forma parte del ritual de boda, podemos afirmar sin lugar a dudas que su significado general está unido íntimamente a la simbología del matrimonio, unión amorosa del hombre y la mujer, que en el sentido místico significa la unión del alma con su Dios. El matrimonio como institución preside la transmisión de la vida, simbolizando su origen divino, cuyas uniones de varón y mujer no son más

que receptáculos, instrumentos y canales transitorios, formando parte de los ritos de sacralización de la vida³⁴⁸. Los perros vendrían a ensalzar el concepto de fidelidad y lealtad a la palabra y al compromiso adquirido, así como su continuidad y constante avance por analogía simbólica con la marcha y el movimiento procesional en que los perros están dispuestos en esta pieza. A su vez, la cadena a la que los perros van unidos simboliza generalmente encarcelamiento o esclavitud, si bien, en la simbología cristiana las cadenas se convierten en símbolo de la liberación de la persona fiel mediante la intervención divina³⁴⁹.

³⁴⁸ CHEVALIER (2007), pág. 700.

³⁴⁹ BIEDERMANN (2004), pág. 80.

La sirena.

La sirena es una figura simbólica que suele aparecer bajo dos aspectos principales, como mujer-pájaro y como mujer-pep (Fig. 135, 136 y 137). Con cabeza femenina y cuerpo de ave aparecen por primera vez en la mitología griega suponiéndolas hijas del río Aqueloo y de la ninfa Calíope. La diosa Demeter (Ceres en la mitología romana) las transformó en aves, habitando en lugares escarpados. La leyenda les atribuía un canto dulcísimo con el que atraían a los caminantes para devorarlos. De esta forma aparecen frecuentemente en las pinturas de vasos representando las aventuras de Ulises, que para evitar su atracción peligrosa tiene que tomar precauciones, haciendo taponar los oídos a todos los miembros de su tripulación y ordenando ser atado él mismo al mástil del navío para no correr a su encuentro, cautivado por la seducción de su belleza y por la melodía de sus cantos; gracias a ello se salvó al navegar en proximidad a las sirenas³⁵⁰.

De este modo se ha hecho de ellas la imagen de los peligros de la navegación marítima; luego la propia imagen de la muerte, por influencia de Egipto que representaba el alma de los difuntos en forma de pájaro con cabeza humana. La sirena se ha considerado como el alma del muerto que ha errado su destino y se transforma en “vampiro devorador”. Sin embargo, según Chevalier³⁵¹, aún siendo genios perversos y divinidades infernales, se han transformado en divinidades del más allá, que encantan con la armonía de su música a los bienaventurados que alcanzan las Islas Afortunadas³⁵²; aún así, en la imaginación tradicional lo que ha prevalecido de las sirenas es el simbolismo de la seducción mortal.

³⁵⁰ Tanto la cerámica griega del período arcaico como los exvotos de terracota procedentes de la costa amalfitana presentan figuras de mujeres-pájaro o sirenas. Así aparecen en el celebre Stamos de Vulci, s.: V a.C. Museo Británico (Londres), donde se representa la escena de Ulises y las sirenas, como mujeres-pájaro; dos de estas yerguen inmóviles sobre las rocas por entre las cuales pasa la nave, mientras que la tercera, despechada por el fracaso, se arroja al mar. Es muy posible que el proceso de evolución de las sirenas homéricas, fijas en las rocas, corriera paralelo a la evolución que, por transmisión oral, sufrieron los deferentes episodios de la Odisea, desde el siglo VII a. C. Así poco a poco las sirenas se despegaron de sus puestos fijos (islas o rocas) para posarse en las olas, y se convirtieron, como es lógico, en seres pisciformes adaptados a su nuevo hábitat acuático. RODRÍGUEZ LÓPEZ (1988).

³⁵¹ CHEVALIER (2007). págs. 948-949.

³⁵² Las *Islas Afortunadas*, también llamadas *Islas de la Bendición*, eran en las leyendas clásicas el maravilloso paraíso en el que los mortales que lo merecían eran recibidos por los dioses. Se pensaba que estas islas estaban situadas en el Océano Atlántico, más allá de las Columnas de Hércules, en la región de la Macaronesia, este término procede del griego μακάρων νῆσοι, *makárôn nêsoi*, 'islas alegres o afortunadas', en alusión a las islas de la mitología griega que eran morada de los héroes difuntos y se suponían situadas en los confines de Occidente. Comprende cinco archipiélagos: Azores, Canarias, Cabo Verde, Madeira e Islas Salvajes.



*Fig. 135. Sirena.
Malla. (Detalle)
Esc. de Lagartera (Toledo)
Colección particular*

Según leyendas más tardías y de origen nórdico, las sirenas fueron interpretadas con busto femenino y cola de pez, tal como aparecen en la iconografía románica (sin que desaparezca del todo la forma arcaica de la sirena-pájaro). En antiguas leyendas europeas, ninfas, ondinas o melusinas y otras mujeres de agua se representan generalmente con la parte superior del cuerpo como mujeres, pero con la parte inferior en forma de pez (cola de pez), por lo que sólo son personificaciones fragmentarias del ser femenino. Actúan seductoramente mediante su armonioso canto y sus largos y rubios cabellos, procurando casi siempre la perdición de los hombres que las admiran y, en algunos casos, hablan del anhelo de las mujeres acuáticas de contraer matrimonio con un hombre de la tierra con el fin de obtener su alma (de la que carecen por ser seres elementales). Modelos antiguos de las

mujeres acuáticas de la Europa medieval son las náyades, nereidas y sirenas de la antigua mitología clásica, que por un lado se describieron como tímidas ninfas de las fuentes, pero por otro, como figuras seductoras peligrosas para el hombre³⁵³.

Pasaron al Renacimiento bajo la nueva forma, integrando diversas escenas mitológicas y mezclándose como un elemento más en los grutescos. En esta época también suelen aparecer en los dechados castellanos con tipología pisciforme, y en las mallas de Toledo de diseños renacientes de gran magnificencia destinadas a las camas noviales, con intención, según González Mena, moralista y de advertencia³⁵⁴, pues si se compara a la vida con un viaje, las sirenas representan las emboscadas nacidas de los deseos y de las pasiones, apareciendo como símbolos de las «tentaciones» para impedir la evolución del espíritu y «encantarle» deteniéndolo en la isla mágica o en la muerte prematura. Son también símbolos de la imaginación perversa y atraída por las finalidades inferiores, por los estratos primitivos de la vida.

La psicología ha visto en las sirenas personificaciones de determinados contenidos de capas profundas inconscientes de la personalidad, que raramente se presentan en forma masculina y casi siempre lo hacen en forma femenina, o bien la intelectualización tardía de un hecho narrativo - como por ejemplo, las *Loreley germanas*³⁵⁵ - personificando el aspecto peligroso del ánimo que, en esa forma, simbolizan la ilusión destructiva³⁵⁶. En todo caso, ése sería un añadido elaborado a lo largo de los siglos a su origen como horrendas y extraordinarias cantantes que ocultaban el asesinato y la antropofagia.

También Chevalier asegura por su parte que las sirenas, por salir de los elementos indeterminados del aire (pájaros) o del mar (peces), se han convertido en creaciones de lo inconsciente, de los sueños fascinantes y terroríficos donde se producen las pulsiones oscuras y primitivas del ser humano, simbolizando "...la autodestrucción del deseo, al cual la imaginación perversa no presenta más que un sueño insensato, en lugar de un objeto real y de una acción realizable". Para escapar de ello, es preciso afe-

³⁵³ BIEDERMANN (2004), pág. 419.

³⁵⁴ GONZÁLEZ MENA (1994), pág. 149.

³⁵⁵ Loreley es el nombre de un espíritu femenino del agua en la tradición germana, similar a las sirenas. En 1801 el autor alemán Clemens Brentano escribió la historia "Lore Lay" que luego fue convertida en un poema por Heinrich Heine, adaptándose posteriormente a otras obras de literatura, música y arte.

³⁵⁶ JUNG (1995).

rrarse como Ulises a la dura realidad del mástil, que está en el centro del navío, que es el eje vital del espíritu, para huir de las ilusiones de la pasión³⁵⁷. Existen representaciones de «sirenas de doble cola» en este sentido Cirlot opina: “...parece que la doble cola es una replica infernal de la actitud clásica de adoración”... “siendo el mar el abismo inferior e imagen del inconsciente, la doble cola a él perteneciente expresa la dualidad (conflicto) en su seno”³⁵⁸.



*Fig. 136. Sirena.
Bordado al deshilado
(Detalle.)
Esc. De Lagartera
(Toledo)
Colección particular*

Las sirenas en el arte del bordado popular antiguo han conservado las primeras formas de interpretación simbólica, como hemos venido explicando, pero finalmente han llegado a nuestros días con buena parte de su vestigio maléfico perdido, presentándose nos como figuras folklóricas enigmáticas, pero simpáticas y de grata apariencia.

Las sirenas también han sido un tema recurrente en todo el arte pastoril, apareciendo frecuentemente en cuernas, vasos y colodras³⁵⁹ talladas

³⁵⁷ CHEVALIER (2007). pág. 949.

³⁵⁸ CIRLOT (1992), pág. 415.

³⁵⁹ Piezas del arte pastoril que elaboran los pastores en sus ratos de ocio. Son objetos fabricados empleando astas o cuernos (a veces de cabra, pero sobre todo de buey). Las colodras, entendidas como vasos de cuerno se emplean en diversas funciones y morfología. Se confeccionan con cuernos cortados en sus dos extremos, junto a cada extremo hay un pequeño agujero o ranura que sirve para sujetar el asa de cuero del que se sostiene el vaso. Son piezas profusamente decoradas, tanto con motivos figurados de diversas

(Fig. 137), pudiendo aparecer ocasionalmente con diversos atributos, encontrándose piezas en las que portan ramos, espejos o peines. Esto último enlaza con otros seres acuáticos de la mitología popular del norte de la Península, como las “xanas” del folklore asturiano, las “lamias” vascas o las “donas d’aigua” catalanas, que se peinan a las orillas de las aguas o en las cuevas, atrayendo con su belleza a los caminantes que pasan por esos parajes. Esta manera de representarla simbólicamente pretendería hacer que recaiga sobre ella misma la mirada de aojamiento que emana³⁶⁰.



Fig. 137. Cuerna o colodra. Sirena.(Detalle)
Arte pastoril.
Ministerio de Cultura

temáticas como con inscripciones. Cada pastor tenía su vaso, siempre a mano para tomar el agua de los manantiales o los arroyos y para tomar leche de las ovejas. Las cuernas, como recipientes de líquidos y alimentos, se confeccionan del mismo modo que las anteriores, si bien sus dimensiones son mayores y (en la zona toledana ocasionalmente solo se cerraba el extremo de la boca, dejando el otro con la punta del asta). Se sujetaban con un asa de cuero o hecha con eslabones de hierro. En ellas se transportaban ajos, sal y pimienta; otros llevarían aceite o especias Su aspecto es más tosco que el de los vasos y las decoraciones menos elaboradas por lo general. BELLIDO BLANCO (2004), pág. 175-180.

³⁶⁰ LÓPEZ DE LOS MOZOS (1997), págs. 97-100

Aún así, tanto en el arte del bordado como en el pastoril, la aparición de este tema mitológico es un tópico que se interpreta por tradición (Fig. 137). El origen de la representación de estas sirenas que aparecen en plena Meseta castellana, lejos del mar, habrá que buscarlo en las migraciones pastoriles y su difusión a través de la trashumancia, tanto de los objetos en sí como de los temas empleados en sus decoraciones. Según el estudio de López de los Mozos *“Esta difusión no tiene necesariamente por qué haber sido gradual y progresiva, es decir, que partiendo de la zona Norte de España fuese paulatinamente extendiéndose hacia el Sur. Puede que debido a la trashumancia pastoril los temas se fuesen distribuyendo radialmente a partir de un núcleo central que se correspondería con ambas Castillas, Vieja y Nueva, y hoy Castilla y León/Castilla La Mancha”*. Considerando que éste logra una mayor profusión en las manifestaciones de la cultura material de zonas norteñas, sobre todo de las costeras, hemos de pensar en la llegada a estas tierras -en busca de pastos más ricos para sus ganados- de pastores/artistas provenientes del núcleo central, que una vez de vuelta a su procedencia originaria lleven consigo motivos nuevos que introducir en sus manifestaciones artísticas, una vez captadas de otras preexistentes en las zonas de pastos ricos, o bien si no existentes "materialmente", gráficamente en objetos muebles, sí al menos flotantes en la tradición oral local (cuentos, leyendas...). Por lo que a la Meseta correspondería desempeñar un gran papel en esta tarea de conexión y transmisión.

Por tanto, la presencia de la sirena en las manifestaciones artísticas populares en general -y en el bordado en particular-, estaría fundamentada en diversas fuentes. Así en el Romancero la figura de la sirena aparece en algún que otro romance como el famoso del Conde Olinos³⁶¹, donde se nos muestra con alguna de sus características típicas, como es el canto ejecuta-

³⁶¹ Este es uno de los poemas mas populares del Romancero Clásico Español, característico de la tradición oral y de autor anónimo, transcribimos aquí una de las versiones más conocidas:

Madrugaba el Conde Olinos,
mañanita de San Juan,
a dar agua a su caballo
a las orillas del mar.
Mientras el caballo bebe
canta un hermoso cantar:
las aves que iban volando
se paraban a escuchar;
caminante que camina
detiene su caminar;
navegante que navega
la nave vuelve hacia allá.

Desde la torre más alta
la reina le oyó cantar:
-Mira, hija, cómo canta
la sirenita del mar.
-No es la sirenita, madre,
que esa no tiene cantar;
es la voz del conde Olinos,
que por mí penando está.
-Si por tus amores pena
yo le mandaré matar,
que para casar contigo
le falta sangre real.

do de forma que causa admiración o en la ya citada mitología del norte hispano. Vemos de esta manera que la artista-bordadora tiene un conocimiento amplio del tema y además cuando las representa en sus bordados, las sirenas no suelen aparecer aisladamente, como sirena en sí, sino que gran número de veces -casi siempre- se hacen acompañar por otros objetos que completan, por así decir, su acción protectora como corazones, campanillas, peces, etc., o en todo caso con otros motivos-símbolos que complementen su efecto protector y seductor.



*Fig. 138. Sirena.
Malla. (Detalle)
Escuela de Lagartera (Toledo)
Colección particular*

En los bordados populares toledanos, las sirenas aparecen frecuentemente decorando piezas de antiguas camas noviales, como colgaduras y doseles o “cielos de cama”, permaneciendo su tipología en colchas más modernas, atestiguando así la perdurabilidad del tema. En todo caso, como ya hemos señalado anteriormente, con un carácter moralizador y de advertencia contra la seducción y el engaño. Pues la sirena desde antaño ha sido asociada también a la lujuria, la tentación y los peligros que encarna la sexualidad³⁶², porque eran seres volátiles como el amor, además de encarnar la falsedad y la inconstancia³⁶³.

³⁶² CLEBERT (1971), pág. 379.

³⁶³ RODRIGUEZ PEINADO (2009), pág. 51.

LAMINA VIII

Motivos zoomorfos



*1. Cordero
Escuela de Lagartera (Toledo)
Colección particular*



*2. Cigüeña
Escuela de Lagartera (Toledo)
Colección particular*



*3. León
Escuela de Lagartera (Toledo)
Colección particular*



*4. Pavo real
Escuela de Lagartera (Toledo)
Colección particular*

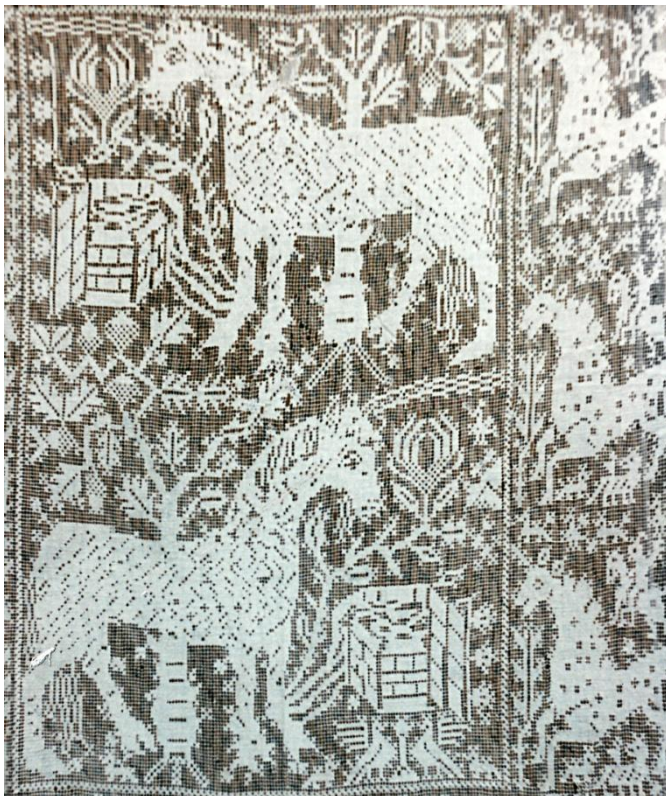
LAMINA IX

Animales fabulosos o seres fantásticos



*1. Dragón
Escuela de Lagartera (Toledo)
Colección particular*

*2. Centauro
Escuela de Lagartera (Toledo)
Colección particular*



*3. Unicornio
Escuela de Lagartera (Toledo)
Colección particular*

VIII. 1. 3. - Motivos fitomorfos.

Fitomorfo -del griego φυτόν (*phyton*: planta) y μορφή (*morph*: forma)-, es la decoración o adorno que presenta o reproduce, como elemento compositivo, la forma de algún vegetal o planta. Las creaciones de la naturaleza vegetal se han prodigado mucho en los diversos campos del arte, tomándose árboles, ramos, flores, hojas, frutos, etc., para realizar composiciones diversas, bien en representación más o menos naturalista, o bien en estilizaciones considerables. Las formas vegetales, además, son susceptibles fácilmente de inscribirse en otras abstractas y de simplificarse, es decir, de originar figuras en que la línea natural se ha plegado a la línea artística, consiguiendo en todo ello el ritmo, la simetría y las disposiciones esenciales que son fundamento de la leyes de la ornamentación³⁶⁴ (Lámina X).

La naturaleza vegetal es símbolo de la unidad fundamental de la vida y su sentido cosmobiológico parece haber precedido a la interpretación moral o psicológica. Igualmente es un símbolo de carácter cíclico anual, por el que simboliza la muerte y la resurrección, como el invierno y la primavera; y el de la abundancia, del que deriva un significado de fertilidad y fecundidad. La vegetación es de manera natural símbolo del desarrollo de las posibilidades que se actualizarán a partir de la semilla, del germen; a partir también de la materia indiferenciada que representa la tierra.

Así también, las plantas son imagen de la vida, expresan la manifestación del cosmos y la aparición primera de las formas; simbolizan la energía solar condensada y manifiesta. Con respecto al principio vital macho, significan el crecimiento, en este sentido, se dice en el Libro de los Salmos: «Nuestros hijos serán como plantas que crecen en su juventud» (Sal 144,12). Las plantas llevan sus semillas. Las plantas simbolizan la manifestación de la energía en sus formas diversas; en cuanto manifestación de la vida, son inseparables del agua, tanto como del sol. Los lazos que unen a ambos símbolos, las aguas y las plantas, son fáciles de comprender. Las aguas son portadoras de gérmenes; las aguas representan lo no manifestado, los gérmenes, las latencias. La planta es primer grado de vida, simboliza sobre todo el nacimiento perpetuo, el flujo incesante de la vida y como manifestación de esta creación cósmica, el símbolo floral.

La flor y su desarrollo a partir de la tierra y el agua simbolizan como principio pasivo, la manifestación “naciente” de la vida, -especialmente el loto que como planta acuática florece en la superficie de las aguas-. Cada

³⁶⁴ SEGURA LACOMBA (1949). pág. 50-51.

flor posee un simbolismo propio; por ejemplo, según su color modifican en sentido determinado su significado y lo matizan, pero en el simbolismo general de la flor, hallamos dos estructuras esencialmente diversas: la flor en su esencia y la flor en su forma. En este sentido, la flor —cualquier flor— simboliza la receptividad respecto de la acción superior; el cáliz de cada flor es como la copa y receptáculo de la actividad celeste, entre cuyos símbolos se pueden citar la lluvia y el rocío. En este sentido, es un símbolo estrictamente femenino. Por su naturaleza, es símbolo de la fugacidad de las cosas, de la primavera y de la belleza. La flor por su forma es una imagen del «centro» y se presenta a menudo como una figura-arquetipo del alma o como un centro espiritual. En este sentido, San Juan de la Cruz ve en la flor la imagen de las virtudes del alma, y en el ramillete que las une la perfección espiritual³⁶⁵. También en el Jardín-Paraíso islámico al que se alude en el Corán, se lee la promesa de jardines en flor: «... *los bienaventurados se alojaron allí, entre tallos de lotos, bajo árboles de maíz recubiertos de flores*» (Corán, sura 56, aleyas 25-9).

Los frutos a su vez, son símbolos de la abundancia, desbordando del cuerno de la diosa de la fecundidad o de las copas de los dioses. El fruto equivale al huevo en el simbolismo tradicional. En su interior se encuentran las semillas, el germen símbolo de los orígenes. Según Federico Revilla, la fruta alude también a la naturaleza, pródiga y favorable, que alimenta al hombre con largueza. Adán y Eva, en su estado de gracia, podían comer libremente todos los frutos edénicos (Gén, 2,16). Este mismo autor, dice que en el siglo XVII, la representación de frutas hace referencia al goce inmediato de su sabor, estimado como don de Dios³⁶⁶.

La artista-bordadora ha tenido una especial predilección por la ornamentación vinculada a la naturaleza, por haber vivido en el medio rural y haberse visto atraída por la variedad de sus formas y colores. En su representación, ella es capaz de hacerlo no solo de una forma imitativa, sino analítica, buscando un diseño esquemático con el que consigue verdaderas composiciones artísticas. En los ajuares noviales se encuentran numerosos motivos vegetales y florales cubriendo el espacio en las más variadas soluciones. De todos ellos analizaremos los más significativos simbólicamente, intentando descubrir las íntimas razones que puede haberla motivado a seleccionarlos.

³⁶⁵ CHEVALIER (2007), pág. 504.

³⁶⁶ REVILLA (1990), pág. 162.

La rosa.

La rosa, notable por su belleza, su forma y su perfume, es la flor simbólica más empleada en occidente, correspondiendo en conjunto a lo que es el loto en Asia, es decir, simbolizando la manifestación, salida de las aguas primordiales, por encima de las cuales se eleva y se abre. La rosa única es esencialmente un símbolo de finalidad, de logro absoluto de perfección, por esto puede tener todas las identificaciones que coincidan con dicho significado, simboliza la copa de la vida, el alma, el corazón y el amor; se la puede contemplar como un *mándala* y considerarla como centro místico.

En la Antigüedad, junto a la importancia de su simbolismo, aparece en primer término el mito referente a la muerte de Adonis, el amado de Afrodita. La rosa era entre los griegos una flor blanca, pero cuando Adonis, amado de Afrodita (Venus), es herido de muerte, la diosa corre hacia él, se pincha en una espina y de su sangre surgen las primeras rosas *rojas*, flor que le estaba consagrada. La rosa, por su relación con la sangre derramada, parece a menudo ser símbolo de un renacimiento místico y de regeneración. Debido a este simbolismo de regeneración, en la antigua Roma se celebraba en el mes de mayo la ceremonia de “rosalia”, fiestas en honor de los difuntos en la que se depositaban rosas en las tumbas.

Según Chevalier³⁶⁷, en la iconografía cristiana la rosa sería la copa que recoge la sangre de Cristo, bien la transfiguración de las gotas de esta sangre, o símbolo de las llagas de Cristo. En la mística musulmana hay que destacar a Saadi de Shiraz, para quien el «jardín de las rosas» es el de la contemplación: «*Iré a coger las rosas del jardín, pero el perfume del rosal me ha embriagado*»³⁶⁸, este mismo lenguaje podría adoptarlo la mística cristiana y hebrea como comentario del Cantar de los Cantares sobre la rosa de Sarón³⁶⁹. La poesía trovadoresca veía en la rosa un símbolo palpable del amor terrenal; en cambio, en la Divina Comedia de Dante Alighieri, obra fundamental de la transición del pensamiento medieval al renacentista, el autor nos habla del amor celestial como «rosa cándida», comparando el amor paradisiaco al centro de la rosa, flor simbólica que Beatriz muestra a su amante fiel al llegar al último círculo del paraíso³⁷⁰. Blancas o rojas, la

³⁶⁷ CHEVALIER (2007). pág. 892-893.

³⁶⁸ SAADI SHIRAZI (1994).

³⁶⁹ «Yo soy la rosa de Sarón, Y el lirio de los valles» (Cant 2, 1).

³⁷⁰ GHYKA (1968), pág. 41.

rosa es una de las flores preferidas en la alquimia, siendo símbolo del sistema dual; la rosa blanca está ligada a la piedra al blanco, fin de la pequeña obra, mientras que la que la rosa roja se asocia a la piedra al rojo, fin de la gran obra. Según F. Portal, la rosa y el color rosa constituirían un símbolo de regeneración por el hecho del parentesco semántico del latín *rosa* con *ros*: la lluvia, el rocío, así, nos dice: «*la rosa y su color, eran los símbolos de primer grado de regeneración e iniciación en los misterios...*»³⁷¹. La rosa y su representación en los bordados va acompañada del verde de sus hojas, color por antonomasia de la vegetación, lo que ratificaría la interpretación de regeneración.



*Fig. 139. Motivo con rosas.
Fragmento de mantelería
Escuela de Oropesa (Toledo)
Colección particular*

Las rosas son símbolos antiguos del amor y de la belleza. La rosa era sagrada para un número considerable de diosas (deidades femeninas) de la Antigüedad, y se utiliza a menudo como símbolo de la Virgen María, como símbolo de amor puro y la virginidad, convertida en *Rosa mística* en las letanías a Ella dedicadas. También existe la rosa de oro como símbolo de la realización absoluta, y la Iglesia ha institucionalizado la condecoración de la *Rosa de Oro*³⁷² que el Papa otorga a personalidades católicas preeminen-

³⁷¹ PORTAL (1837), pág. 218.

³⁷² La Rosa de Oro, fue creada por León IX en 1049. Como su nombre indica, consiste en un rosal de oro con flores, botones y hojas, colocado en un vaso de plata renacentista en un estuche de oropel con el escudo papal. <http://roma-aeterna-una-voce.blogspot.com/2010/03/la-rosa-de-oro-tradicion-propia-de-la.html>. 09-01-2012

tes, usualmente reinas. También la han recibido algunas advocaciones de la Virgen María.

Según Cirlot, la rosa azul es un símbolo del imposible³⁷³, así aparece representado como motivo principal en la figura 140. El azul es un color frío y retrocedente y ha expresado habitualmente el desprendimiento de lo mundano, que permite al alma remontarse a lo divino, empresa, sino “imposible”, sí dificultosa. Para superar las “controversias del camino”, la rosa azul está aquí representada por varios matices de azul, tal es el paso en la gama de azules, que a partir del azul marino se van atenuando hasta el azul celeste, ya muy próximo a la pureza del blanco. Asimismo, el azul pálido se asemeja al azul del cielo, es decir, alude a la sede de la transcendencia. En su punto central se encuentra el amarillo dorado simbolizando el resplandor de la sabiduría.



*Fig. 140. Motivo con rosas.
Mantelería. (Detalle). Escuela de Oropesa (Toledo)
Colección particular.*

³⁷³ CIRLOT (1992), pág. 390.

El bordado de la figura 140, que pertenece a la escuela de Oropesa, está inspirado en los motivos florales de la Real Fábrica de Talavera, en auge durante la segunda mitad del siglo XVIII hasta mediados del XIX; época de transición entre el neoclasicismo y el romanticismo, en que se empieza a dar prioridad a los sentimientos, por ello haremos una interpretación simbólica acorde con el espíritu de esta época.

Así vemos, que ante el “amor espiritual y transcendental”, sus *imposibilidades y dificultades*, aparece el amor profano, representado por la rosa de color rojo, que debido a su propia energía cromática simboliza vida, pasión fuego, guerra, triunfo. Según E. Aeppli³⁷⁴, en la psicología profunda el rojo dice algo, por ejemplo en la interpretación de los sueños, acerca de la función sentimental: «*Donde brilla el rojo, el alma está preparada para la acción, se inician la conquista y los dolores; es entrega, pero también tribulación; es sobre todo relación sentimental* ».

Esta conjunción, de placer y dolor, éxtasis y angustia, espiritualidad y carnalidad, etc., queda acentuada por la presencia de las espinas en torno a la más bella de las flores («No hay rosa sin espinas» asevera la sabiduría popular). Por la función defensiva de la planta que la posee, la espina se interpreta como obstáculo a la aproximación, defensa peligrosa, hostilidad y dificultad. En la tradición semítica y cristiana, la espina significa la tierra virgen, en su matiz de inhóspita; se contrapone así a la espiga, símbolo de fecundidad. Ésta es atracción y prosperidad, mientras que la espina es rechazo y dolor.

Aún así, la presencia del verde de las hojas participa del simbolismo general del reino vegetal, símbolo de la unidad fundamental de la vida y de manera natural del desarrollo de las posibilidades. Además, el color verde se sitúa entre el azul celeste y el rojo intenso, recibiendo valores de transición.

³⁷⁴ AEPPLI (1965).

La corona y la guirnalda.

La corona como entrelazamiento circular de hojas y flores hace referencia a una distinción temporal, objeto perecedero y distinto de la *corona* que simboliza soberanía. No siempre se ostentan las coronas como adorno en la cabeza, sino que sirven también como dones con el símbolo del *círculo*, en cuanto emblema solar y su correspondencia con el número diez (retorno a la unidad tras la multiplicidad), por lo que representa en muchas ocasiones el cielo y la perfección o también eternidad, simbolizando en su sentido más amplio y profundo la idea de superación. Por esto se dice de todo cumplimiento perfecto y definitivo «coronar una empresa».

En la Antigüedad, las coronas se hacían de ramas de diversos árboles, por lo que integraban, como símbolo secundario, el de la especie correspondiente. Las coronas eran atributos de los dioses y eran utilizadas en actos honoríficos y celebraciones fúnebres. Las coronas de laurel eran símbolo de Apolo, como dios que purifica, que ilumina y que triunfa; en los juegos olímpicos, instituidos por Heracles, el que lograba la victoria obtenía una corona de olivo³⁷⁵; las coronas de espigas estaban consagradas a Deméter, diosa griega de la agricultura (lat. Ceres) y Dionisios (lat. Baco) dios del vino, inspirador de la locura ritual y el éxtasis se coronaba de hiedra la cabeza, según una antigua creencia popular, debía proteger contra la embriaguez.

En el Antiguo Testamento y el Tanaj³⁷⁶, el profeta Isaías compara con una «corona de gloria» los restos nuevamente reunidos del pueblo judío: “*En aquel día Jehová de los ejércitos será por corona de gloria y diadema de hermosura al remanente de su pueblo*” (Isaías 28, 5). En el simbolismo cristiano, la corona es con frecuencia símbolo de la victoria sobre la oscuridad y el pecado, como la corona de las *vírgenes* o la corona de las niñas en la primera comunión o la corona de las novias. También por correspondencia analógica puede corresponderse con el Santo Rosario católico³⁷⁷ (Del lat. *rosarium*: rosal, jardín o corona rosas) denominándose Corona del Rosario a la sarta de cuentas que se utiliza para rezarlo. Actualmente en las fiestas eclesiales, las iglesias suelen adornarse con entrelazados,

³⁷⁵ GUBERNATIS (2003), pág. 119-159.

³⁷⁶ El *Tanaj* (del acrónimo en hebreo תנ"ך) es el conjunto de los 24 libros de la Biblia hebrea. Constituye, junto a otros libros, el llamado por los cristianos Antiguo Testamento. El Antiguo Testamento Católico y Ortodoxo contiene siete libros no incluidos en el Tanaj, llamados Deuterocanónicos.

³⁷⁷ La popularización y desarrollo del Santo Rosario se dio en el siglo XIII. La bula del Papa Pío V, *Consueverunt romani Pontífices* (1569) estableció la forma sistematizada de rezarlo, atribuyéndose a Santo Domingo de Guzmán, fundador de la Orden de Predicadores ser en gran impulsor del mismo. GUARDINI (1995).

parecidos a coronas, de ramitas y flores, símbolos de la vida eterna, de la resurrección y de la alegría. La corona de *espinas* de Jesús debe concebirse como parodia de la corona de rosas (Fig. 141) de los césares romanos.



*Fig. 141. Corona de rosas
Cojín (Detalle)
Escuela de Oropesa (Toledo)
Colección particular*

Una guirnalda es una corona abierta por un extremo, fabricada con flores, ramas u hojas. Se llama también así la tira tejida de flores y ramas que no forman un círculo. La guirnalda o entrelazado de flores, frutos o follaje, ha sido una forma ornamental muy antigua, costumbre utilizada por egipcios, griegos y romanos para engalanar los frisos o las puertas de los templos en sus rituales y celebraciones. Ya el escritor y naturalista Plinio el Viejo nos habla en su Historia Natural de la introducción en Roma del arte de hacer guirnaldas y coronas denominado *corolla,ae*, diminutivo latino

que significa: «coronita o guirnalda» un nombre que Plinio dice que fue dado para expresar la "notable delicadeza de su textura."



*Fig. 142. Guirnalda de rosas
Escuela de Oropesa (Toledo)
Colección particular*

Esta costumbre también se consolidó en los medios rurales y agrícolas, cuando se celebraban fiestas patronales, después de la recogida de la cosecha, en las noches galanas cuando se cantaban canciones amorosas a las novias, en los días de boda, etc., engalanando las portadas de las iglesias, plazas, puertas, ventanas y balcones, incluso carros y otros medios de transporte.

En el bordado la guirnalda suele aparecer en tres formas estéticas diferenciadas: 1. La vertical, formada por un vástago ligeramente ondulado que se dispone en los lados de las piezas en posición ascendente. 2. La horizontal, que lleva un vástago rectilíneo, saliendo de él las flores y el follaje de un modo rígido. 3. En línea de festón³⁷⁸, en que los vástagos se han curvado como si el peso de las flores y los frutos los venciera hasta el centro de gravedad.

³⁷⁸ festón (de *feston* francés, de *festone* italiano, del latín tardío *festu*, originalmente una guirnalda festiva, de un *festum* latino, banquete). El diseño fue empleado por los antiguos Griegos y Romanos y formó en gran parte la decoración principal de altares, frisos y de paneles. Los extremos de las cintas forman a veces arcos o curvas torcidas. Según el Diccionario de la lengua española: el bordado, dibujo o recorte en forma de ondas o puntas, que adorna la orilla o borde de algo. Adorno compuesto de flores, frutas y hojas, que se ponía en las puertas de los templos donde se celebraba una fiesta o en los lugares en que se hacía algún regocijo público, y en las cabezas de las víctimas en los sacrificios de los gentiles. *Arq.* Adorno a manera de *festón*, en las puertas de los templos antiguos.

La guirnalda floral está regida por las evoluciones estilísticas del arte en general. Así, la pesada guirnalda de acanto, tan utilizada en los estilos clásicos, comenzó a perder importancia a principios del siglo XVII, siendo representada en dechados y bordados por hojas de contornos enteros, salvando la obligada geometría del tejido y la técnica del bordado. A finales de este siglo, es sustituida por composiciones sencillas con abundancia de zarcillos en esquemas más ligeros y planos.

La artista-bordadora en el medio rural, ha utilizado con frecuencia la guirnalda de festón, utilizada en la ornamentación romana, pero no es de este estilo de donde la mujer campesina la copia, sino la que ella veía en las enramadas reales o las que se hacían en algunos pueblos castellanos con la llegada de la primavera y la renovación natural de la vegetación que les rodeaba, rindiéndose culto a la fecundidad y alentándose promesas de amor³⁷⁹. La guirnalda vertical de vástago ondulante es propia del arte del Renacimiento, siendo una de las preferidas por la bordadora de todas las escuelas artísticas.

A principios del siglo XVIII, se organizan entrelazados de rosetas y flores, que al intelectualizarse sus diseños, presentan formas abstractas, siendo un preludio del neoclasicismo en la ornamentación; este entrelazado es limitado y sus extremos se enrollan formándose un motivo simétrico, combinándose en los bordados y dechados, con la guirnalda vertical de flores alternadas o salientes en un mismo punto. En el Romanticismo, las guirnaldas son representadas en todo su realismo y la artista-bordadora se esfuerza por reproducir las guirnaldas y las flores con diseños realistas, aunque limitada por el tejido y los puntos técnicos que tienden y determinan la geometrización, más o menos acusada de sus contornos³⁸⁰.

La guirnalda, simboliza, como toda rama de flores y frutos, el rendimiento amoroso. Por analogía con la circunferencia, a la corona le correspondería el simbolismo del Sol, y a la guirnalda, por su forma semicircular le correspondería la Luna. En este sentido, la guirnalda estaría relacionada

³⁷⁹ La celebración de la enramada o “enramá”, consistía por lo general en el ornato, por parte de los mozos con guirnaldas de ramas de arbustos y flores, de los balcones o puertas de sus enamoradas, amigas o primas en señal de amor y afecto. Así lo atestigua el cantar popular:

*Esta calle está enramada
y con hojas de laurel,
que la enramaron los mozos
antes del amanecer*

GONZÁLEZ SÁNCHEZ (2007), págs. 313-322.

³⁸⁰ GONZÁLEZ MENA (1994), págs. 160-161.

con la feminidad, por el dualismo entre Sol: principio activo; Luna, principio pasivo. Debido al cambio de las fases lunares, simbolizaría la periodicidad y la renovación. En este doble aspecto sería símbolo de transformación y crecimiento. Según sugiere la semejanza del ciclo de la menstruación con el cambio de fases de la Luna- se deducen también conceptos de «fertilidad».

El pino y la piña.

El pino, como casi todos los árboles de hoja perenne, es símbolo de inmortalidad. En el Extremo Oriente, el pino es el «*árbol de la vida*» propiamente dicho, que incluso en edad avanzada aparece verde y lozano; representa asimismo la longevidad y la inalterable felicidad conyugal.

En Occidente, según Gubernatis³⁸¹ el pino es un árbol funerario y fálico. En la forma de su fruto se creía reconocer el miembro viril. Como todos los árboles funerarios son símbolos de la inmortalidad, de la generación y de la vida eterna. En la antigüedad clásica, el pino estaba también consagrado a la Cibeles, diosa de la fecundidad. Se cuenta que Cibeles, después de la muerte de Atis, se refugió bajo un pino, en el cual creía que se había transformado su amado. La piña representa sin duda el miembro mutilado de Atis³⁸², que Cibeles cubrió con su túnica.

El pino asociado a Dionisios aparece en el arte como símbolo de potencia vital y de glorificación a la fecundidad; este dios mitológico lleva a menudo en la mano un cetro o tirso³⁸³ rematado con una piña, expresando como la hiedra, la permanencia de la vida vegetativa. Los órficos consagraban a Dionisios un culto de misterios, según el cual el dios moría devorado por los titanes, y luego resucitaba: símbolo del perpetuo retorno de la vegetación y en general de la vida.

El pino suele aparecer representado bien en solitario, enfilado o en yuxtaposición, alternando con otros motivos (Fig.143) o formando parte de un paisaje en los dechados-cuadro.

Los simbolistas ven en todo ello un mito de religión agraria. Siendo el pino símbolo de la perennidad de la vida vegetal. La piña es la verdad manifestada en el sentido simbólico de fecundidad, reproducción y fertilidad, en consonancia con la cantidad de semillas que alberga. Tanto el pino como la piña son dos elementos que se repiten en los dechados y bordados

³⁸¹ GUBERNATIS (2003), págs. 175-176.

³⁸² Atis (en griego clásico Ἄττις Áttis) es, en la mitología griega y frigia, el amante de Cibeles, su sirviente eunuco y conductor de su carroza tirada por leones. Atis enloqueció por causa de los celos de Cibeles y se castró a sí mismo. El núcleo del mito de Atis, está formado por la narración de su muerte, a la que sigue su resurrección, preámbulo de su unión definitiva con la diosa. <http://www.theoi.com/Phrygios/Attis.html>. 13-08-2012.

³⁸³ Un *tirso* es un bastón que está todo él forrado de vid o de hiedra y a veces de lazos. Está rematado por una piña de pino. Se trata de un símbolo fálico que representa esa fuerza vital que se asocia por lo general con el dios griego Dioniso-Baco.

populares, apareciendo en diversas formas, pero siempre tendiendo a la configuración esencial triangular, participando del significado asociado a la imagen de esta forma geométrica del ternario, equivalente en el simbolismo de los números al tres, lo que vendría a significar la síntesis espiritual, el desenvolvimiento de la unidad en su propio interior, así como por su forma piramidal, con el vértice hacia arriba, también simboliza el fuego y el impulso de todo hacia la unidad superior, desde lo extenso (base) a lo inextenso (vértice), imagen del origen o punto irradiante³⁸⁴.



*Fig. 143. El pino
Fragmento de colcha.
Escuela de Oropesa (Toledo)*

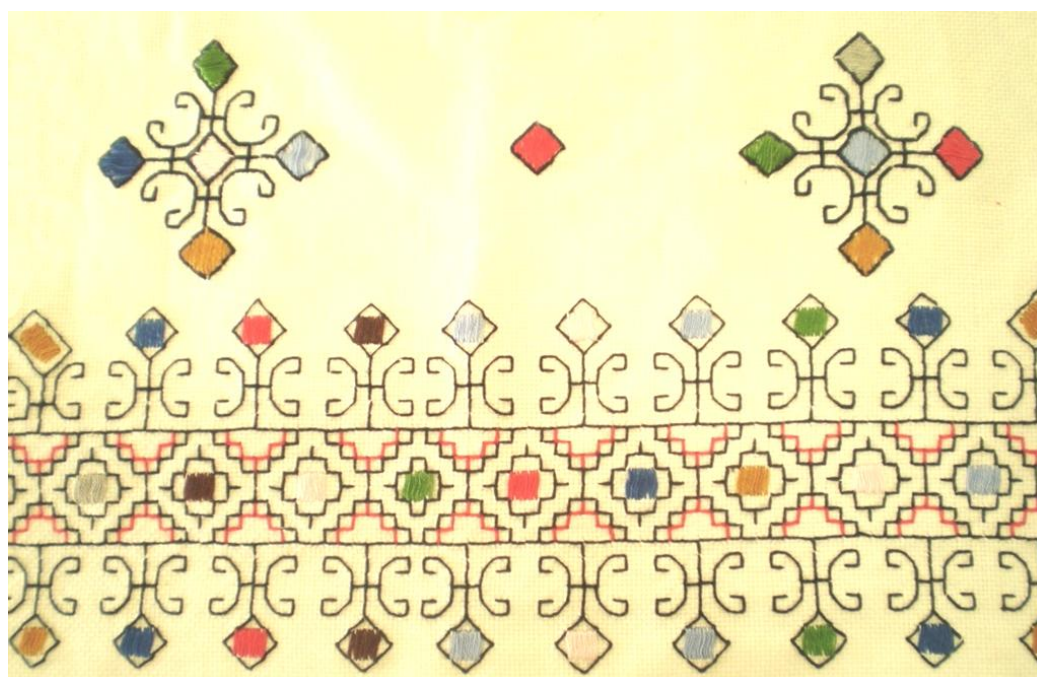
La piña forma parte de muchos motivos y cenefas ornamentales de los bordados castellanos y extremeños, incluyéndose en variados encuadres: como motivo suelto, repetidas y en yuxtaposición, opuestas en diagonales cruzadas, formando grecas de estilo renacentista, etc. La piña, como otros frutos secos, muchas veces no se identifica bien, en el sentido de reconocer qué tipo de fruto se ha representado. En todo caso, son frutos cercanos a la vida rural y, aparte de su simbolismo genérico, cada uno tiene su propio significado y una forma de nominación diferente dentro de la zona geográfica en que se hallan bordado. Cirlot, considera la piña como símbolo de fertilidad³⁸⁵ y Chevalier nos dice, que el pino sería la metamorfosis de una ninfa, que el dios Pan³⁸⁶ habría amado, simbolizando la piña esta inmortalidad de la vida vegetativa y animal³⁸⁷.

³⁸⁴ CIRLOT (1992). pág. 448.

³⁸⁵ CIRLOT (1992). pág. 364.

³⁸⁶ Pan (en griego, Πάν, 'todo') era el semidios de los pastores y rebaños en la mitología griega, especialmente venerado en Arcadia. Pan era, también, el dios de la fertilidad y de la sexualidad masculina desenfrenada. Se dice que se dedicaba a perseguir ninfas por los bosques, en busca de sus favores. Pan fue representado como un hombre con cuernos, patas y cola de una cabra y con una espesa barba, nariz roma

En relación con el pino, existe otro motivo dentro del bordado oropesano denominado los *pimpos*, motivos formados por unos vástagos o tallos sustentando un pequeños cuadrados en forma de losanges rellenos de variados colores imitando el brote de una planta (Fig. 144). Probablemente el nombre de *pimpo* sea la derivación semántica de *pimpollo*³⁸⁸, esto es de árbol o pino pequeño que está creciendo, lo que simbólicamente vendría a representar por su correspondencia analógica con el niño, el nacimiento de algo nuevo o prometedor en cuanto a posibilidades de realización; símbolo del futuro, como concepción de «centro místico» y como «fuerza juvenil que despierta». De esta forma vendría a enlazar con el simbolismo del pino, iniciando el principio cíclico de nacimiento-longevidad-inmortalidad.



*Fig. 144. Los “pimpos”
Cojín. (Detalle)
Escuela de Oropesa (Toledo)*

y orejas puntiagudas. A menudo aparece en el séquito de Dioniso junto a los otros dioses rústicos. La metamorfosis referida es la de la ninfa Pytis (pino) que se transformó en este árbol para escapar de los amores de Pan. <http://www.theoi.com/Nymphe/NymphePitys.html>. 16-05-2011.

³⁸⁷ CHEVALIER (2007). pág. 837.

³⁸⁸ *Pimpollo*: Pino nuevo; Árbol nuevo; Vástago o tallo nuevo de las plantas; Rosa por abrir. Diccionario de la Real Academia Española. Vigésima segunda edición. www.rae.es/. 28-09-2012

LAMINA X

Motivos fitomorfos



*1. Motivo Floral.
Escuela de Oropesa (Toledo)
Colección particular*



*2. Cenefa Floral
Escuela de Talavera (Toledo)
Colección particular*



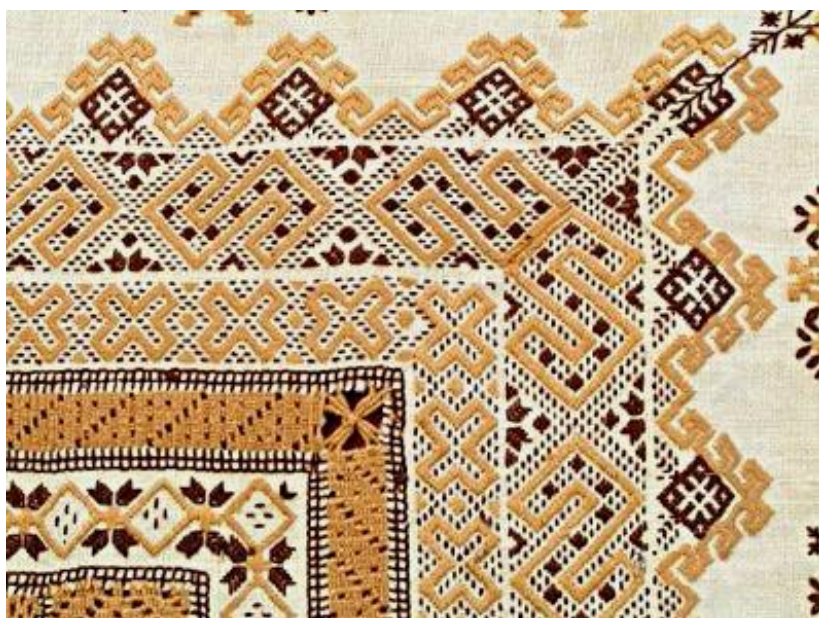
*3. Ornamentación Floral
Pañuelo blanco (Detalle)
Escuela de Lagartera
(Toledo)
Colección particular*

VIII. 1. 4. - Motivos geométricos.

Este tipo de ornamentación se obtiene por líneas y superficies en combinación calculada siguiendo una ley de ritmo simétrico la mayor parte de las veces. Los motivos geométricos, se dice, que son la representación del equilibrio y la proporción³⁸⁹. Las formas geométricas esenciales han imperado en las artes textiles, pues la propia estructura ortogonal del tejido es una base para ellas, teniendo extraordinario presencia en los bordados populares.

El concepto geométrico requiere una imaginación de cálculo que garantice su regularidad, ya conseguido en el sistema creador desde la antigüedad remota, y también la artista-bordadora, sin conocimientos científicos ni teóricos, consigue por medio de la intuición crear motivos equilibrados de una gran sensibilidad espacial, así como la capacidad de un gran poder de abstracción.

Los motivos geométricos en los bordados populares toledanos son de marcado carácter oriental, provenientes de diferentes culturas y de una gran influencia árabe, sobre todo en los de marcado estilo mudéjar y gótico-mudéjar, permaneciendo con una poligonía sencilla y encontrando diseños de dibujos geométricos en otras artes aplicadas que se repiten en los bordados.



*Fig. 145. Motivos
geométricos
Colcha (Detalle)
Escuela de Lagartera
(Toledo)*

³⁸⁹ GONZÁLEZ MENA (1974). págs. 113-114.

Para definir la estética del arte islámico en general, y su representación ornamental tanto en su versión geométrica como en la estilización de vegetales, hay que hacer un análisis del contexto en que se dieron, puesto que las ideas y los conceptos no se generan en el vacío, sino en el espacio de un entorno epistemológico más vasto, no solo desde la concepción del cosmos y de la divinidad elaboradas en el pensamiento islámico, sino abarcando conceptos filosóficos, metafísicos, gnósticos y místicos, además de otros ordenes del saber, como son los textos literarios, retóricos, científicos e historiográficos..., dentro de los cuales las ideas estéticas del pensamiento árabe islámico cobran su sentido pleno, aunque como sucede en toda historia de conceptos, estén siempre abiertas a sucesivas matizaciones e interpretaciones³⁹⁰.

Según el mensaje coránico se instituye un nuevo modelo de orden natural, de creación, frente a las mitologías, animismos y creencias anteriores, convocando a los creyentes de la nueva fe ante la claridad de un cosmos bien creado y regulado por el Creador que afirma su potestad creativa absoluta, con lo que la creación se convierte en un gran sistema de signos que obliga a la razón humana por imperativo divino a leer, haciendo uso de su capacidad de raciocinio la maravilla y el poder del Creador. De ahí la particularidad del ser humano en el orden de la creación situado entre lo natural y lo trascendente como destinatario y testigo a la vez de la Revelación. El Corán a su vez, encomienda al ser humano una doble mirada: externa, es decir, la percepción visual, cuya misión consiste en ver para comprender el mensaje divino, e interna, que es “la potencia perceptiva que reside en el corazón” encargada de llevar hasta el alma los signos de Dios, proponiendo de este modo una particular “teoría del conocimiento” según la cual la percepción sensible tiene como fin sustentar la fe trasladando al intelecto las percepciones obtenidas de la contemplación *objetiva* del cosmos. Así pues, para el musulmán, la creación se presenta como “forma artística significativa”, nunca es casual o gratuita. Forma “artística” en el sentido de perfección que posee todo lo creado por Dios y “significativa” en tanto la creación es indicio y prueba de la divinidad. Así fue como lo entendió la tradición y el pensamiento islámico, confirmando la perfección de la creación, pero también liberándola a las posibilidades ilimitadas de la imaginación³⁹¹.

El pensamiento occidental ha tenido a lo largo de la historia una idea preconcebida y limitada del arte y la cultura islámica, estereotipada y redu-

³⁹⁰ PUERTA VÍLCHEZ (1997), pág. 39.

³⁹¹ PUERTA VÍLCHEZ (1997). pág. 78.

cida a un único principio teológico, ignorando su propia historicidad, sus contradicciones internas, su riqueza ideológica y conceptual. Mucho se ha hablado de la pretendida prohibición de la representación figurativa en el Islam, existiendo un tópico bastante extendido de que existe una prohibición de la representación de seres vivos, que sería la responsable de un arte meramente decorativo y de una estética simple y teológica. A este respecto habrá que dejar claro que en el Corán no se encuentra norma canónica alguna que prohíba la representación figurativa, demostrado por la lectura y los análisis de quienes han investigado el tema con detenimiento. En el *Libro*, aparecen algunas *aleyas* que han sido con frecuencia interpretadas como restrictivas o, incluso prohibitivas, de la figuración³⁹², pero se trata claramente de ataques contra los ídolos y los cultos sustitutivos de la época preislámica, que el Corán prohibiría de este modo –cosa muy lógica desde su perspectiva– por considerarlos atentatorios contra el Dios Único, Allāh. Otros pasajes coránicos, en cambio, han sido utilizados incluso a favor de las imágenes, presentadas como signo del poder creador de Dios y de sus profetas, sometiendo la cuestión a un doble tratamiento.

Es en el *Hadit*³⁹³ donde aparecen, efectivamente, numerosas historias claramente reprobadoras de la figuración. Entre los *hadices* transmitidos sobre la figuración y las imágenes utilizados en contra de las mismas, aparecen, como ejemplos: «*Guardaos de representar sea al Señor, sea al hombre, y no pintéis más que árboles, flores y objetos inanimados*» (Mahoma, *Hadit*, tradiciones orales), «*Quien da forma a una imagen en este mundo, se le pedirá que le insufla alma el día del Juicio, pero no puede insuflar alma*. Según estos *hadices*, los seres inanimados quedarían fuera de la animadversión contra la figuración, que por otra parte no llega a ser total, sino contra las imágenes susceptibles de ser tomadas por ídolos o dioses, censurando a quienes intenten equipararse a Dios imitando su creación, y a los idólatras. Curiosamente, hay alusiones explícitas a las imágenes representadas en tejidos y bordados, así leemos en un *hadit*: «...*Los ángeles no entrarían en las casas que hubiera imágenes “excepto si están bordadas en*

³⁹² El ejemplo más claro es Corán 5, 90: “¡Creyentes! El vino, el *maysir* [juegos de azar], las piedras erectas (*ansāb*) y las flechas adivinatorias no son sino abominación y obra de demonio. ¡Evitadlo, pues! Quizás, así prosperéis”.

³⁹³ *Hadit* (en general, "narración, referencia") literalmente significa un dicho o una conversación, pero islámicamente representa los dichos y las acciones del Profeta Mahoma relatadas por sus compañeros y compiladas por aquellos sabios que les sucedieron. Todo *Hadit* viene acompañado de una lista de autoridades que lo avalan en forma de cadena de transmisión oral: "X afirma, refiriéndose a las palabras de Y, quien oyó a Z decir...". Estas cumplen una función esencial a la hora de determinar la validez y el alcance de la tradición. Aún así, no todos los *hadices* son aceptados por todos los juristas como auténticos, ni todos los entienden del mismo modo, ni se les otorga a todos la misma capacidad de prohibición o reprobación. Los *hadices* atribuidos a Mahoma son necesariamente más valiosos que los demás.

un tejido”... »³⁹⁴; también en los textos de los comentaristas de las Escrituras, como para al-Qāsim Ibn Muhammad, quien nos dice, que las imágenes sobre tejidos o muros que no produzcan sombra están permitidas, basándose en tradiciones donde se añade que el Profeta exceptuaba “*lo bordado en un vestido*”. Como podemos ver, el tema da paso a una gran casuística llena de matices y contramatices más o menos condescendientes con unas representaciones artísticas u otras, las cuales, a pesar de todo, no dejaron de desarrollarse profusamente en el seno del Islam. Aún así, para el musulmán, el arte es un soporte para la meditación, una suerte de mándala indefinido e inacabable, abierto al infinito; una forma de lenguaje, un sistema de signos espirituales, una escritura, pero nunca un reflejo del mundo existencial.

La historia del pensamiento islámico ha desarrollado una profusa y diversa conceptualización de las artes, siguiendo un sistema filosófico abierto, donde se entrecruzan otras muchas disciplinas y saberes, como las ciencias religiosas, las del lenguaje, la metafísica, la poesía, la caligrafía, la mística, etc. Esto conlleva a situar el concepto estético islámico y la temática de las artes, de lo bello y la sensibilidad, como centro entre la antropología y el humanismo, situando al ser humano como sujeto intermedio entre lo trascendente y el mundo, relacionándolo, a su vez con la materia, el trabajo artesanal, las teorías del placer sensible, la psicología, el poder y las relaciones sociales. Algunas tendencias filosóficas islámicas de carácter averroístas y aristotélicas, optaron por la “racionalidad intelectual”, y la ética de su ideal de humanismo en detrimento de los aspectos lúdicos, artísticos o contemplativos del ser humano, mientras que otros concedieron una atención más positiva a estos aspectos, insistiendo en la dimensión metafísica del pensamiento y su estética. En este sentido nos encontramos grupos de filósofos de tendencias neoplatónicas como el grupo de al-Tawhidi³⁹⁵ que asumió la idea del arte como superación de la naturaleza, donde el proceso se expresa en términos de iluminación, el Intelecto recibe su luz desde Dios, el Alma de la inteligencia y la Naturaleza del Alma, de lo que deriva, que el proceso de creación de dar forma a la materia y que ésta sea más perfecta, se acercará más al mundo espiritual superior. En parecido sentido, desde el neopitagorismo y sus propias tendencias neoplatónicas surge en el siglo X, la comunidad ismailí³⁹⁶ de los Hermanos de la Pureza en su *Enci-*

³⁹⁴ AL-BUJARI (1997), págs. 44-46.

³⁹⁵ Al-Tawhidi fue un filósofo árabe, probablemente de origen persa, y autor de numerosos libros que reflejan los principales temas de debate y reflexión en los círculos cultivados de su tiempo. Su perspectiva básica podría definirse como una especie de simplificación del neoplatonismo, influenciado por elementos gnósticos, con cuatro hipótesis: Dios, Intelecto, Alma y la Naturaleza.. Puerta Vélchez, J. M. (1997).

³⁹⁶ El *ismailismo* es una de las corrientes del islam chií, profesan doctrinas muy complejas fuertemente influidas por el neoplatonismo, el gnosticismo y creencias tomadas a otras religiones como el maniqueísmo. Para ellos el Islam tiene dos principios complementarios: el exotérico o *zahirí* representado por el

*cllopedia*³⁹⁷, que ponen el acento en las actividades artesanales y en la figura de un ser humano como microcosmos en comunicación con el mundo y la armonía celeste, concibiendo el cosmos como un todo unitario y ordenado por las leyes del número. En su obra *Epístolas* o *Enciclopedia de los Hermanos de la Pureza*, desarrollan una teoría del arte donde la proporción ideal juega un papel muy importante a todos los niveles de la creación, incluyendo las artes. Es interesante para este capítulo de los motivos geométricos, mostrar que en las teorías de los Hermanos de la Pureza, uno de sus conceptos fundamentales sea el orden geométrico universal, donde el número representa y asume el principio de las cosas, la imagen del universo y de la creación, siendo a la vez, la clave que ordena tanto el mundo natural como espiritual. Así, el Creador genera todas las cosas, de la misma manera que el uno genera todos los números, estructurando el mundo superior y la creación del universo, a la vez que, todo el mundo sublunar y toda la naturaleza. Esta explicación produce una teoría de la emanación, del paso del uno a la multiplicidad dentro de la serie numérica del sistema cuaternario: **1. Dios, 2. Intelecto, 3. Alma 4. Materia.** Esta equivalencia numérica a juicio de los redactores de la *Enciclopedia de los Hermanos de la Pureza*, explica el orden cósmico y viceversa, donde los números son accidentes existentes sólo en la esencia que es el alma, la cual al operar con ellos accede a la física y a la metafísica, alcanzando el conocimiento supremo.

Estas ideas influirán decisivamente en una teoría metafísica del arte como armonía integral de la obra, dando lugar a una interpretación teológico-cosmológica generalizada del arte islámico muy seguida por la historiografía contemporánea, acompañada de algunas ideas místicas y religiosas como es el sufismo³⁹⁸ que abre el ser árabe a una nueva relación con el

profeta, el Corán en su sentido literal y la Sharia, y el esotérico o *batiní* personificado por el imam y la interpretación mística del Corán. Los ismailíes piensan que el Corán es una alegoría de un mensaje oculto que, a su vez, es alegoría de otro más oculto aún y así sucesivamente hasta siete niveles de esoterismo, el último de los cuales contiene la verdad suprema. . GALINDO AGUILAR (2004). pág. 258.

³⁹⁷ *Los Hermanos de la Pureza (Ijwān al-Safā')* fue un grupo de filósofos árabes de Basora del siglo X que escribieron una obra filosófica conocida como *Enciclopedia de los Hermanos de la Pureza*, que constituye una de las obras más notables de la producción filosófica musulmana medieval. Era una organización secreta ligada al islamismo chií. La hermandad se reunía al parecer, tres noches de cada mes, en la primera hacia principios del mes se pronunciaban discursos, en la segunda a mediados se trataba de astronomía y astrología y en la tercera en los últimos días del mes se recitaban himnos de temática filosófica. *La Enciclopedia de los Hermanos de la Pureza (Rasā'il Ijwān al-Safā')* comprende cincuenta y un tratados y está dividida en cuatro partes: catorce sobre propedéutica, matemática y lógica; diecisiete sobre filosofía natural, incluida la psicología; diez están dedicadas a la metafísica y las diez restantes, dedicadas a cuestiones de mística y astrología. GALINDO AGUILAR (2004). pág. 212.

³⁹⁸ El término sufismo (*tasawwuf*) es usado en Occidente para referirse, por un lado a la espiritualidad islámica denominada en el ámbito tradicional islámico *tasawwuf al-islami*, es decir, aquella faceta, conocimientos, métodos, formas y ritos que, dentro del contexto del Islam, se han dedicado a las cuestiones del espíritu, la purificación del alma, a la metafísica, a la interpretación interior de los preceptos islámicos, a

mundo y el poder, liberan su imaginación y rompen las fronteras trazadas por las tendencias racionalistas, jurídicas y teológicas, invirtiendo la aparente “lógica” coránica y proclamando la Unidad existencial, en que la experiencia vital trágica del sufí, es tratar de fundir su yo con la divinidad y extinguirse como sujeto. Para hacer una pre-compresión del arte islámico en el sentido hermenéutico que seguimos en este trabajo y llegar a conocer e interpretar el significado simbólico e iconológico de algunos de sus motivos, tendremos que tener en cuenta que muchas de las corrientes filosóficas y cognitivas del pensamiento islámico y su orden estético, están en parte basadas e influenciadas por las corrientes gnósticas³⁹⁹ y esotéricas desde los tiempos preislámicos, por lo que, podríamos deducir, que las composiciones geométricas son como menciona Cirlot, respecto al arte ornamental musulmán: “...un soporte para la meditación, una suerte de mándala indefinido e inacabable, abierto al infinito; una forma de lenguaje, un sistema de signos espirituales, una escritura, pero nunca un reflejo del mundo existencial...”⁴⁰⁰. Así pues, dado que en el Islam la transcendencia de Dios desafía cualquier comparación en imágenes, en el arte musulmán se desarrolla una jerarquía de formas que subordina lo “concreto” a lo “abstracto”, prefiriendo la forma puramente geométrica y la imagen plana, tolerada al no “proyectar sombra”, tratándose de evitar así, la confusión entre el símbolo y su modelo espiritual y manifestando así de modo más directo la Unidad en la multiplicidad.

Según Titus Burckhardt, para explicar o justificar el simbolismo de las formas a la generalidad de los fieles, no expertos en dogmas teológicos,

la relación de Dios con el Cosmos. Por otro lado, es una de las denominaciones que se han dado al aspecto esotérico del Islam. GALINDO AGUILAR (2004). págs. 459-460.

399 Gnosticismo, el término proviene del griego Γνωστικισμός (*gnostikismós*); de Γνωσις (*gnosis*): ‘conocimiento’. Movimiento filosófico-religioso precristiano, fruto del posible sincretismo de elementos iraníes con otros mesopotámicos y originarios de la tradición ocultista judía. También existió un gnosticismo que se denominó cristiano aunque en realidad, se enfrentaba con las doctrinas fundamentales del Nuevo Testamento; finalmente fue declarado un pensamiento herético después de una etapa de cierto prestigio entre los intelectuales cristianos. Se trata de una doctrina, según la cual los iniciados no se salvan por la fe en el perdón gracias al sacrificio de Cristo sino que se salvan mediante la gnosis, o conocimiento introspectivo de lo divino, que es un conocimiento superior a la fe. El ser humano es autónomo para salvarse a sí mismo. El gnosticismo es una mística secreta de la salvación. Se mezclan sincréticamente creencias orientales e ideas de la filosofía griega, principalmente platónica.

El gnosticismo en el Islam, se ha relacionado en principio con prácticas, de origen anterior a Mahoma relacionadas con la magia y el ocultismo, pero ante todo se identifica con el sufismo. La gnosis islámica dispone de un esquema triádico: hay el conocimiento intelectual (*'aql*), hay el conocimiento de los datos tradicionales que son objeto de la fe (*naql*) y hay el conocimiento que es esta visión interior, revelación intuitiva (*kashf*). Por tanto, la gnosis es visión interior, como termino mediador entre creer y saber. Es un conocimiento de salvación que el hombre obtiene por medio de un *supremo conocimiento*. CORBIN (2011); VIDAL MANZANARES (1993), págs. 138-139.

⁴⁰⁰ CIRLOT (1992). pág. 343.

esta el esoterismo⁴⁰¹, que por definición, está orientado hacia la “identidad esencial” (*tashbîh*) de todas las cosas con la Esencia divina, y evidentemente presupone como propio de sí, el principio de la “incomparabilidad” (*tanzîh*). Esta relación con el esoterismo, resulta, por un lado, de que la actividad artística puede servir de soporte a la contemplación intelectual, y, por otro, de que solo el esoterismo puede garantizar la corrección intelectual de un arte ligado, de una manera más o menos directa, al dominio de lo sagrado⁴⁰².

En el Islam la relación entre esoterismo y las artes estaba asegurada por las corporaciones artesanales, emparentadas con las corporaciones similares del mundo cristiano de la Edad Media, sumado a las características propias de éste, como son la disciplina del *arcano* (secreto y misterioso) y la ley de la *correspondencia cosmológica* en la que todos los elementos del Universo están relacionados entre sí por vínculos reales o simbólicos, y que al no ser evidentes, requieren ser descifradas. Siguiendo el axioma hermético de la *correspondencia*: “*lo que está arriba es como lo que está abajo; lo que está abajo es como lo que está arriba*” evoca este principio. El *microcosmos* guarda relación con el *macrocosmos*. La naturaleza visible se relaciona con la invisible. Esta relación con el esoterismo implica todavía otro aspecto importante: el arte decorativo bebe en la fuente de una tradición puramente popular –por otra parte no consciente de su simbolismo– pero sus motivos ornamentales constituyen una herencia de la tradición primordial y ésta está representada, en el sentido de cada tradición particular, por el esoterismo, lo único que se sitúa más allá de las formas, explicando por un lado como puede reanimar esta semilla milenaria, muerta en apariencia, que es el “folklore”, y por otro, que puedan surgir formas e imágenes que en cierto sentido son más primordiales que el simbolismo general de la tradición considerada, siendo la razón de ser de una forma, no solo la expresión de un “centro”, sino que como “periferia” podrá predominar sobre los símbolos centrales de la Tradición primordial.

Como vemos, la perspectiva islámica pone su acento en la razón (*'aql*) aceptando con ella las verdades reveladas, las cuales no son ni irracionales ni solamente racionales. Ahora bien, la mentalidad musulmana ha sacado de las ciencias lógicas consecuencias mucho más amplias, siendo

⁴⁰¹ *Esoterismo* del griego, ἐσώτερος (*esoterós*), «dentro, desde dentro, interior, íntimo»; término genérico usado para referirse al conjunto de conocimientos, enseñanzas, tradiciones, doctrinas, técnicas, prácticas o ritos de una corriente religiosa o filosófica, que son secretos, incomprensibles o de difícil acceso y que se transmiten únicamente a una minoría selecta denominada iniciados, por lo que no son conocidos por los profanos. CORSETTI (1993).

⁴⁰² BURKHARDT (1960).

así que, sobre la aritmética y la geometría, se fundan diversas teorías y reglas del ritmo y la proporción. La estima que el Islam tiene por la razón o la ciencia, no significa en absoluto que el pensamiento islámico sea racionalista, ya que no es considerada como lo más elevado, pues aquí la razón no paraliza a la inspiración, sino que es una simple mediadora entre lo humano y lo divino, abriéndose a posibilidades ilimitadas de belleza no individual y arrobamiento.

En los bordados populares la artista-bordadora ha sabido trasladar al tejido con singular maestría las formas geométricas esenciales, utilizándolas en parte por la función de los tejidos, pero sobre todo por su decorativismo y la adaptación al ligamento textil. Las más frecuentes son: cuadrado, rectángulo, triángulo, rombo, losange, hexágono, octógono, círculo (Lámina XI).

El Cuadrado.

El cuadrado es la expresión geométrica de la cuaternidad, es decir, de la combinación y ordenación regular de los cuatro elementos, correspondiendo al simbolismo del número cuatro y a todas las divisiones tetrapartitas de cualquier proceso. Tiene un carácter estático y severo, y desde el ángulo de la psicología de la forma es utilizado como significante de construcción y organización

Para C. G. Jung, la cuaternidad sería aquel arquetipo universal *premisalógica de todo juicio de totalidad*⁴⁰³. Para este autor, el cuaternario de los cursos y formas tiene más valor que el ternario. Sea esto cierto o no, lo que sí es verdad es que, frente al dinamismo general de los números y las formas geométricas impares (tres, cinco, triángulo, pentágono), los pares (cuatro, seis, ocho, cuadrado, hexágono, octógono) aparecen como estáticos, firmes y definidos. De ahí que el modelo ternario sirva más para la explicación de la actividad y el dinamismo (o de lo espiritual puro), mientras el modelo cuaternario alude con mayor firmeza a lo material (o intelectual racional)⁴⁰⁴

El cuadrado, según las tradiciones orientales, simboliza la tierra, atribuyéndole carácter femenino. También se relaciona el cuadrado con los cuatro elementos, las cuatro estaciones, las cuatro edades de la vida, pero sobre todo los cuatro puntos cardinales, suministrando orden y fijeza al mundo.

Para los egipcios, el cuadrado aparece en sus jeroglíficos significando realización. En la tradición cristiana, el cuaternario, por correspondencia y analogía, expone la idea mística del tetramorfos (del griego τετρα, *tetra*, "cuatro", y μορφη, *morfé*, "forma") como integración de los cuatro símbolos de los evangelistas y su representación iconográfica, según la visión del profeta Ezequiel (Ez 1:10) en cuatro seres místicos: el león (S. Marcos), el águila (S. Juan), el buey (S. Lucas) y el hombre alado-ángel- (S. Mateo). Los cuatro evangelistas serían como arqueros que defienden la Verdad y el orden de Cristo –centro–.

⁴⁰³ Por ello también hay cuatro aspectos psicológicos de la orientación psíquica más allá de lo cual no puede ya decirse nada más fundamentalmente. Debemos tener, como orientación, una función que compruebe que hay algo (sensibilidad), una segunda que verifique qué es esto (pensamiento), una tercera función que diga si esto se adecua o no, si se quiere admitir o no (sentimiento) y una cuarta que indique de dónde viene y a dónde va (intuición). Más allá de ahí no se puede decir nada, La perfección ideal es lo redondo, el círculo (mandala), pero su escala mínima es la cuadratura. JUNG (1953), pág. 399.

⁴⁰⁴ CIRLOT (1992). pág. 156.



*Fig. 146. Motivos inscritos en formas cuadradas
Colgadura (Detalle)
Esc. de Lagartera (Toledo).
Colección particular*

Sin embargo el cuadrado colocado sobre uno de sus ángulos adquiere un sentido dinámico por entero distinto, que implica un cambio de su significado simbólico, identificándose con el cuaternario material activo. (Fig. 147). En el periodo románico se utilizaba ese cuadrado como símbolo solar, asimilándolo al círculo, ya que el cuadrado en rotación se transforma en círculo. En los bordados populares, es difícil precisar en determinados casos, si el motivo es un cuadrado en posición vertical o se trata de un rombo o losange, dado las características particulares del ligamento de la tela (trama y urdimbre), donde este vaya enmarcado y la capacidad espacial y rítmica de la artista bordadora que lo haya realizado.



*Fig. 147. Cuadrado apoyado sobre uno de sus ángulos.
Fragmento de mantelería. Bordado de hilos contados.
Escuela de Lagartera (Toledo)
Colección particular*

Los motivos cuadrados se emplean en variadas soluciones decorativas. Pudiendo aparecer como motivos sueltos situados en los puntos geométricos más importantes de la superficie del tejido: centro, ángulos y puntos medios de los lados. También como motivos sueltos dispersos sin guardar simetría o dispuestos en orden geométrico. Las formas cuadradas se utilizan frecuentemente para enmarcar otros motivos que van insertados a ellas delimitados por pequeñas grecas.

El cuadrado puede presentarse como edículo o receptáculo, dentro del cual se siembran o rellenan esquemas de flores, estrellas y otras formas geométricas. El cuadrado suele aparecer apoyado sobre unos de sus ángulos o formando composiciones en forma de damero.



Una de las formas más habituales de distribución de los motivos cuadrados es formando grecas. En estas pueden ir repetidos simétricamente y yuxtapuestos horizontal o en vertical. Inscritos en diagonal, en diagonales cruzadas, en forma radial y reticular, a la vez que pueden ir alternados de modo sucesivo y en variación de escala (Fig. 148).

Fig. 148. Cuadrados en yuxtaposición y variación de escala. Fragmento de mantelería. Esc. de Navalcán (Toledo) Colección particular

Otro orden compositivo en que a menudo encontramos el cuadrado es distribuido en friso o greca formando una imagen especular colocados a lo largo de un eje mayor o línea de simetría axial, constituyendo decoraciones ilimitadas.

El triángulo.

El triángulo equivale en el simbolismo de los números al tres, siendo la imagen geométrica del ternario, correspondiéndose ambos sentidos con la síntesis espiritual y el orden mental, siendo el resultante armónico de la acción de la unidad sobre el dos. Por ello el tres tiene poder resolutivo del conflicto expresado por el dualismo; es el desenvolvimiento de la unidad en su propio interior, pues si el cuatro se ha mostrado el mas adecuado para simbolizar lo cuantitativo situacional o exterior, el tres parece el número del orden interior o vertical, es decir, en cierto modo el “interior de la unidad”. Al ternario concierne el significado de los “tres mundos”, celeste, terrestre e infernal, relacionados íntimamente con la división ternaria del hombre, en espíritu (pensamientos), alma (sentimientos) y cuerpo (instintos) y con las posibilidades morales del bien, lo neutro y el mal. Algunos autores establecen la división ternaria del hombre en: intuición (luz moral), pensamiento (luz intelectual) e instinto (luz animal); al predominio de una fuerza u otra, corresponden las tres conocidas etapas de la perfección⁴⁰⁵.

La interpretación tradicional afirma que los triángulos con la punta hacia abajo son «símbolos de agua», dirección de la gota al caer y símbolo del sexo femenino; los que tienen la punta hacia arriba son «símbolos de fuego», dirección de la llama y símbolo del sexo masculino⁴⁰⁶. Según Cirlot, con el vértice truncado, símbolo alquímico del aire; con el vértice hacia abajo, símbolo del agua; en igual posición y con el vértice truncado, símbolo de la tierra⁴⁰⁷.

Chevalier⁴⁰⁸, afirma que el triángulo equilátero simboliza la divinidad, la armonía y la proporción. Dado que toda generación se produce por división, el hombre equivale a un triángulo equilátero cortado en dos, es decir a un triángulo rectángulo (Fig. 149). Esta transformación del triángulo equilátero en triángulo rectángulo se traduce por una pérdida de equilibrio; manteniendo a su vez, que cada triángulo corresponde a un elemento: el equilátero a la Tierra, el rectángulo al Agua, el escaleno al Aire y el isósceles al Fuego.

⁴⁰⁵ La imagen de estos tres niveles, como tres dimensiones cósmicas labradas por la moral y emanadas por el pensamiento humano es muy arcaica encontrándose en razas de bajo estadio cultural, CIRLOT (1992), pág. 435.

⁴⁰⁶ BIEDERMANN. (1993), pág. 456. CHEVALIER (2007), pág. 1021.

⁴⁰⁷ CIRLOT (1992), pág. 448.

⁴⁰⁸ CHEVALIER (2007), págs. 1020-1021.



*Fig. 149. Triángulo rectángulo
Fragmento de mantelería.
Escuela de Lagartera (Toledo)
Colección particular*

El triángulo equilátero en la tradición judaica simboliza a Dios, cuyo nombre no se puede pronunciar⁴⁰⁹. Este mismo autor considera que el triángulo además de ser alquímicamente el símbolo del fuego lo es también del corazón y a este respecto relaciona siempre el triángulo derecho y el triángulo invertido, siendo el segundo reflejo del primero: se trata de los símbolos respectivos de la naturaleza divina de Cristo y de su naturaleza humana; son también los de la montaña y la caverna. En esta relación simbólica con montaña, vendría a significar el encuentro del cielo y la tierra, la morada de los dioses y el término de la ascensión humana como el medio para entrar en relación con la divinidad, como retorno al principio; con respecto a los múltiples significados de la caverna como mito de origen, de renacimiento e iniciación, también se podría identificar, como se hizo en el medievo, aludiendo al corazón humano como «centro» espiritual. A los triángulos están ligadas numerosas especulaciones sobre los poliedros regulares, que derivan de los equiláteros: sobre las innumerables tríadas de la historia religiosa; sobre los trípticos de la moralidad: pensar bien, hablar bien y hacer bien; sabiduría, fuerza y belleza; sobre las fases del tiempo y de la vida: pasado, presente y porvenir; nacimiento, madurez y muerte, etc. Tales enumeraciones conducen rápidamente del simbolismo a lo convencional.

⁴⁰⁹ También se ha empleado el triángulo como símbolo de «ojo de Dios» y de la divinidad como «ojo que todo lo ve». La cábala judía cita en su libro del Zohar (Esplendor) la frase siguiente: «En el cielo forman los dos ojos de Dios y su frente un triángulo, y su reflejo forma un triángulo en las aguas». BIEDERMANN (1993). pág. 457.

El triángulo representado de forma especular dará lugar a una figura cuadrada apoyada en uno de sus ángulos, a modo de rombo o losange, utilizado en uno de los motivos más característicos de los bordados toledanos.

A este motivo típico de la Escuela de Lagartera y Navalcán se le conoce con la denominación de «escudo» o «piña»⁴¹⁰ respectivamente. Por su relevancia iconográfica y apoyándonos en la *intuición sintética* como uno de los medios metodológicos de este estudio, intentaremos analizar e interpretar esta imagen utilizando la hermenéutica para su comprensión iconológico-simbólica y poder traducir y esclarecer el mensaje encerrado que pueda tener este motivo. Para poder llevar a cabo nuestra meta, empezaremos por apelar a la tradición en el sentido de cómo la artista-bordadora ha ido elaborando la composición estructural de esta forma partiendo de elementos geométricos más sencillos transmitidos de generación en generación a través de los dechados, en los que aparece frecuentemente este motivo en forma de triángulo invertido y duplicado en forma de espejo.

La duplicación como la inversión es un tema frecuente en el simbolismo. Como dualismo simétrico o como sistema binario sobre un eje horizontal aludiría a la ambivalencia de una forma o existencia dada, por expresar el símbolo su situación sobre o debajo del nivel medio. La duplicación numéricamente corresponde al dos, conflicto, contraposición: la inmovilidad momentánea cuando las fuerzas son iguales; significa asimismo la sombra y la sexuación de todo o el dualismo, interpretado como ligazón de lo inmortal a lo mortal, de lo variante a lo invariante. En otro sentido Revilla afirma que sobre dos términos se montan las alternancias y las dialécticas: luz, y tinieblas, materia y espíritu, etc.⁴¹⁰. La duplicación es también, como imagen en el espejo, un símbolo de la conciencia, un eco de la realidad.

La imagen especular repetida, el reflejo exacto que un espejo ofrece, ha indicado siempre objetividad y veracidad. El espejo será el instrumento de la iluminación y símbolo de la sabiduría y del conocimiento, sus reflejos pueden relacionarse con la inteligencia o con la palabra celestial, haciendo aparecer a éste como símbolo de la manifestación reflejando la inteligencia creadora. Es también el del intelecto divino reflejando la manifestación, creándola a su imagen. Esto queda expresado en numerosos espirituales cristianos y musulmanes. Así en San Pablo (2Cor 3, 18) dice: “...*nosotros todos, mirando a cara descubierta como en un espejo la gloria del Señor, somos transformados de gloria en gloria en la misma imagen, como por el Espíritu del Señor*”.

⁴¹⁰ REVILLA (1990), pág. 129.

El espejo es uno de los símbolos que mejor se presta para expresar la naturaleza de la mística musulmana por su carácter esencialmente "gnóstico" basado en una percepción directa. El espejo es, en efecto, el símbolo más directo de la visión espiritual, de la *contemplatio*, y en general de la gnosis, pues a través de él se concreta la relación entre el sujeto y el objeto. El corazón, el verdadero centro del ser humano, es entonces como un espejo que debe ser puro para poder recibir la luz del espíritu divino. Según una sentencia del Profeta Muhammad, "... lo que sirve para pulir el corazón es el recuerdo (*dhikr*) de Dios". El corazón, el verdadero centro del ser humano, es entonces como un espejo que debe ser puro para poder recibir la luz del espíritu divino ⁴¹¹.

Según Burckhardt, respecto al simbolismo del espejo en la mística islámica cuando el corazón se convierte en un espejo puro, entonces el mundo se refleja en él tal como realmente es, es decir, sin las deformaciones debidas al pensamiento pasional. Por otra parte, el corazón refleja la verdad divina de manera más o menos directa, es decir, primero en forma de símbolos (*ishârât*), después en forma de las cualidades espirituales (*sifât*) o de las entidades (*a'yân*) que están en la base de los símbolos, y finalmente como verdad divina (*haqîqah*). Así, si el mundo en tanto que totalidad es el espejo de Dios, el hombre, en su naturaleza original -que en sí misma resume el mundo entero cualitativamente-, es igualmente el espejo del Uno. De esta forma se deduce que el hombre es entonces el espejo de Dios, pero, desde otro punto de vista más secreto, Dios es el espejo del hombre ⁴¹².

El filósofo y místico sufí andalusí Ibn 'Arabî escribe también: "...el sujeto que recibe la revelación esencial no verá sino su propia "forma" en el espejo de Dios; no verá a Dios -es imposible que Le vea-, aunque sabe que no ve su propia "forma" más que en virtud del ese espejo divino. Esto es análogo a lo que ocurre con un espejo corporal; contemplando las formas, tú no ves el espejo, aunque sepas que no ves estas formas -o tú propia forma- sino en virtud del espejo. Este fenómeno lo ha manifestado Dios como símbolo particularmente apropiado a Su revelación esencial, para que aquel a quien Él se revele sepa que no Le ve; no existe símbolo más directo y más conforme a la contemplación y a la revelación de la que tratamos. Intenta pues ver el cuerpo del espejo mirando la forma que en él se refleja; jamás lo verás al mismo tiempo. Esto es tan cierto que algunos, observando esta ley de las cosas reflejadas en los espejos [corporales o espirituales], han pretendido que la forma reflejada se interpone entre la

⁴¹¹ BURCKHARDT (1960).

⁴¹² BURCKHARDT (1960).

vista del que contempla y el propio espejo; esto es lo más alto que han logrado en el dominio del conocimiento espiritual; pero, en realidad, la cosa es tal como acabamos de decir, [a saber, que la forma reflejada no oculta esencialmente al espejo, sino que éste la manifiesta].

Este mismo autor aclara en otra de sus obras, “...*Si supieras esto, sabrías el límite extremo que la criatura como tal puede alcanzar [en su conocimiento "objetivo"]; no aspire pues a más, y no fatigues tu alma tratando de superar este grado, pues no hay allí, en principio y en definitiva, sino pura no-existencia [al ser la Esencia no manifestada]*”⁴¹³.

Así pues, tanto en un caso como en otro, sea Dios el espejo del hombre o el hombre el espejo de Dios, el espejo significa siempre el sujeto conocedor, que en tanto que tal no puede ser al mismo tiempo el objeto del conocimiento. Como vemos el espejo es un tema privilegiado en la filosofía y mística musulmana inspiradas en el neoplatonismo, considerándolo el propio «símbolo del simbolismo».

En la tradición occidental el tema del alma utilizada como espejo es esbozado por Platón y Plotino, y desarrollado particularmente por San Atanasio y por Gregorio de Niseno. Según Plotino, la imagen de un ser está dispuesta a recibir la influencia de su modelo, como un espejo (*Enéadas*, 4,3). Lo importante es la calidad del espejo, su superficie debe estar perfectamente pulida y ser pura, para obtener un máximo de reflejo. Según Gregorio de Niseno, así como el espejo está bien hecho, recibe sobre su superficie pulida los rasgos de aquel que se le presenta, así el alma, purificada de todas las suciedades terrenas, recibe en su pureza la imagen de la belleza incorruptible. Es una participación y no un simple reflejo: así el alma participa de la belleza en la medida en que se vuelve hacia ella⁴¹⁴.

Desde otro punto de vista el poder misterioso y fascinador del espejo, es decir el terror que inspira el conocimiento de sí mismo, esta caracterizado por la leyenda sufí del pavo real⁴¹⁵, y el psicoanálisis lo ha tratado como instrumento de la *psique*, remarcándolo en el lado tenebroso del al-

⁴¹³ IBN ARABI (1996).

⁴¹⁴ Citado por Chevalier (2007)., pág. 477, tomado de Jean Daniélou, *La columbe et la ténèbre dans la mystique byzantine ancienne*, «Eranos Jahrbuch», 1, 23, pág. 395; BERNARD (1952), pág. 75.

⁴¹⁵ Una leyenda sufí, probablemente de origen pérsico, dice que Dios creó el Espíritu en forma de pavo real y le mostró su propia imagen en el espejo de la Esencia divina. Preso de un temor reverencial (*al-heybah*) el pavo emitió unas gotas de sudor de las que fueron creados todos los demás seres. El despliegue de la cola del pavo real simboliza el despliegue cósmico del Espíritu. Burckhardt, Titus, *Introducción al sufismo*. Paidós, Barcelona, 2006, pág. 88.

ma. En este sentido Jung, dice “...es cierto que quien mira en el espejo del agua, ve ante todo su propia imagen. El que va hacia sí mismo corre el riesgo de encontrarse consigo mismo. El espejo no favorece, muestra con fidelidad la figura que en el se mira, nos hace ver ese rostro que nunca mostramos al mundo, porque lo cubrimos con la persona, la máscara del actor. Esa es la primera prueba de coraje en el camino interior; una prueba que basta para asustar a la mayoría, pues el encuentro consigo mismo es una de las cosas más desagradables y el hombre lo evita en tanto puede...”⁴¹⁶.

En definitiva los espejos simbolizan las posibilidades que tiene la esencia de determinarse ella misma; por último en otra acepción, el espejo simboliza la reciprocidad de las conciencias, relacionado a su vez con el pensamiento, en cuanto éste es el órgano de autocontemplación y reflejo del universo.

Dada la representatividad de este motivo del «escudo» en la zona de Lagartera ó «piña» en la zona de Navalcán, que va evolucionando a partir de composiciones y formas geométricas esenciales, como son el triángulo y el cuadrado en posición vertical a modo de losange, y una vez analizado su simbolismo estructural empezaremos por valorar la calificación semántica que la artista-bordadora ha atribuido este motivo.

Con la denominación de «escudo» engendraría un significado defensivo y protector, pues en cierto modo aísla y defiende a quien lo usa, existiendo, por tanto, una relativa posibilidad de intercambio entre el escudo y su propietario, que de algún modo se desdobra en aquél; siendo en cualquier caso inseparables. También, el escudo es un símbolo (como el muro) de la frontera entre la persona y el mundo circundante: entre la persona y el adversario. El simbolismo del escudo es siempre apotropaico⁴¹⁷. Buen ejemplo de ello, es el triunfo de Perseo frente a la Medusa que utilizando un brillante escudo a modo de espejo, regalo de Atenea, pudo cortar la cabeza de la Medusa sin tener que mirarla, adquiriendo aquí el escudo → espejo, una doble simbología, la de quedar petrificado ante la imagen ambivalente- de atracción-repulsión- de la culpabilidad simbolizada por la Medusa o adquirir el poder de mirarse a uno mismo sin deformación minimizante, ni maximizante.

⁴¹⁶ JUNG (2009), pág. 36.

⁴¹⁷ *Apotropaico, ca.* : Dicho de un rito, de un sacrificio, de una fórmula, etc., que, por su carácter mágico, se cree que aleja el mal o propicia el bien. Los griegos daban el nombre de apotropeo a ciertas divinidades protectoras, usándolo por ejemplo como apelativo de Apolo: Apotropeo ("el que aparta el mal"). Diccionario de la Real Academia Española. Vigésima segunda edición. <http://www.rae.es/rae.html>.

En relación al nombre «piña» como se le denomina en otras zonas toledanas, vendría a reforzar el simbolismo del escudo, en cuanto a su significado de síntesis espiritual e impulso hacia la unidad superior desde el propio interior. Chevalier, relaciona la piña con la perla simbolizando la verdad manifestada, pues curiosamente la perla según numerosos etnólogos es el símbolo esencial de la feminidad creadora, desempeñando un papel de centro místico, simbolizando la sublimación de los instintos, la espiritualización de la materia, la transfiguración de los elementos, el termino brillante de la evolución⁴¹⁸.

Este motivo de clara raigambre mudéjar, acentúa la analogía simbólica que existe entre la «piña» y la perla, ya que para el musulmán esta última, representa al elegido para entrar en el paraíso encerrado en una perla en compañía de una hurí, lo que según Cirlot, se halla en relación evidente con el «hombre esférico» primordial y final –andrógino- de Platón⁴¹⁹. La perla es el atributo de la perfección angélica, una perfección, sin embargo, no dada, sino adquirida por transmutación.

Considerando todo el simbolismo metafórico que hemos podido extraer de los nombres «escudo» o «piña»; utilizando los argumentos simbólicos que de ellos hemos encontrado como: protección, defensa, evolución espiritual, mutación, etc., así como, el significado de sus elementos tanto geométricos como estéticos, dentro del ámbito histórico-cultural en que se fraguaron, podríamos calificar este motivo como un elemento ritual mágico-religioso, una especie de mandala⁴²⁰, pues en términos generales puede afirmarse que todas las culturas de Oriente -y en este caso no hay que olvidar que estamos hablando de un bordado mudéjar de tradición hispanomusulmana-, las representaciones de mandalas tienen como objeto algo así como la consolidación del ser interior, además de propiciar un grado de profunda meditación. Según Revilla⁴²¹, *“La contemplación del mandala*

⁴¹⁸ CHEVALIER (2007). págs. 814-836.

⁴¹⁹ El mito del *andrógino*: hombre-mujer; ser que reúne los dos sexos, es expuesto por Platón en *El Banquete*, diciendo que los dioses formaron primeramente al hombre en figura esférica, integrando los dos cuerpos y los dos sexos, sometiendo así los aspectos reales a los simbólicos e ideativos y permitiendo que los mortales participaran de cualidades, como la androginia, reservadas a los dioses más primitivos. Psicológicamente la androginia representa una fórmula aproximada de la «totalidad» y de la «integración de los contrarios».

⁴²⁰ *Mandala*, representación de origen hindú, que en sánscrito significa *círculo*, aunque su dibujo sea complejo y esté a menudo contenido en un recinto cuadrado. Son una forma de *yantra* (instrumento, medio emblemático) diagramas geométricos rituales en correspondencia con los poderes divinos. Manifestación espacial del *centro*, imagen del orden del mundo, itinerario espiritual para conducir a quien lo contempla o interioriza hacia la iluminación liberadora. Pintado o dibujado es un soporte de meditación y concentración.

⁴²¹ REVILLA (1990), pág 243.

sugiere una recuperación del orden, que el mismo plasma en forma visible: equilibrio, armonía, acuerdo interior, ajuste vivencial”.

También Cirlot⁴²², afirma que en un sentido meramente psicológico, cabe asimilar al mandala todas las figuras que tienen elementos encerrados en un cuadrado o en un círculo. En este mismo sentido, C.G. Jung concibe el simbolismo del mándala para designar una representación simbólica de la psique humana, cuya entidad ignoramos, observando que, incluso en personas no formadas previamente en la historia de la cultura (como es el caso de la artista-bordadora del medio rural), pueden aparecer espontáneamente, como pueden ser sueños, visiones o en la libre configuración plástica correspondientes a los más primarios símbolos religiosos de la humanidad, presentándose en el transcurso de un proceso psíquico de maduración como símbolos de descenso e interiorización después de fases caóticas para realizar la expresión de una idea del núcleo psíquico del ser y de la reconciliación interior y de la totalidad.

El mándala produce el mismo efecto cuando aparece en los sueños del hombre moderno que ignora tales tradiciones religiosas. Las formas redondas del mándala (el *Selbst*⁴²³ jungiano) simbolizan en general la integridad natural, mientras que la forma cuadrangular representa la toma de conciencia de semejante integridad. El mandala tiende hacia contemplación y concentración, hacia el centro espiritual y psíquico y conocimientos de orden intuitivo, que mediante ello habrán de arraigar en la psique en forma interiorizada. El mándala posee una doble eficacia: conserva el orden físico, si existe ya; y lo restablece si ha desaparecido. En este último caso, ejerce una función estimuladora y creadora⁴²⁴.

Ante lo expuesto, bien podríamos calificar, por correspondencia y analogía este motivo del bordado toledano como a un auténtico mándala, cuya «imagen ignota» trataremos de ir descubriendo. Su función y su contemplación, servirán para ir adentrándonos de forma gradual en el interior de sus zonas y motivos. De esta forma empezaremos a analizar este motivo desde su composición gráfica considerando que toda manifestación gráfica y de forma muy especial las de origen oriental como ésta de estilo mudéjar

⁴²² CIRLOT (1992), pág 249.

⁴²³ *Selbst* es una palabra alemana que significa *sí-mismo*. C.G. Jung lo definió como el arquetipo central del inconsciente colectivo, la totalidad del hombre, y representa el fin último del proceso de individuación. Simbólicamente puede representarse por el círculo o por los mandalas. Según Jung, *selbst* es el ámbito que encierra la consciencia y el inconsciente. Es el centro de esta totalidad como el *yo* es el centro de la consciencia.

⁴²⁴ JUNG (1964). págs. 213-215-227.

es una expresión de la doctrina mística de la forma, pero también como preocupación plástica mental (es decir, simbólica inconsciente), es también la de ordenar un espacio (caos) dado, existiendo pues, dos posibilidades: que surja de una simple voluntad estética o utilitaria de orden; o de que de verdad, procedan del anhelo místico de integración suprema.

Empezaremos adentrándonos en su significado simbólico, desde lo periférico-exterior hacia en centro-interior. Así nos encontramos en primer lugar con la greca de línea quebrada que suele considerarse el simbolismo de la tierra, su color azul, como color primario equivale a los fenómenos emotivos primarios elementales, siendo también el color del espacio y el cielo: es el color del pensamiento y por su relación espacial y esencial, simbolismo del nivel; en su simbolismo cromático el azul es atributo de Júpiter y Juno, como dioses del cielo, sentimientos religiosos, devoción, inocencia⁴²⁵.

En este estudio analítico centrado en el mundo de la mujer haremos hincapié en la analogía de Juno con Hera⁴²⁶, y su relación simbólica con los esponsales y el nacimiento de los hijos, así junto con el simbolismo gráfico del motivo de la greca de línea quebrada, bien podríamos hacer una primera interpretación calificando éste, como el comienzo de un deseo terrenal de la mujer que comienza a ejecutar este bordado con la emotividad y el sentimiento puesto en el anhelo del matrimonio y la maternidad, encomendándose quizás inconscientemente al panteón de los dioses primordiales internos.

⁴²⁵ CIRLOT (1992). pág. 137.

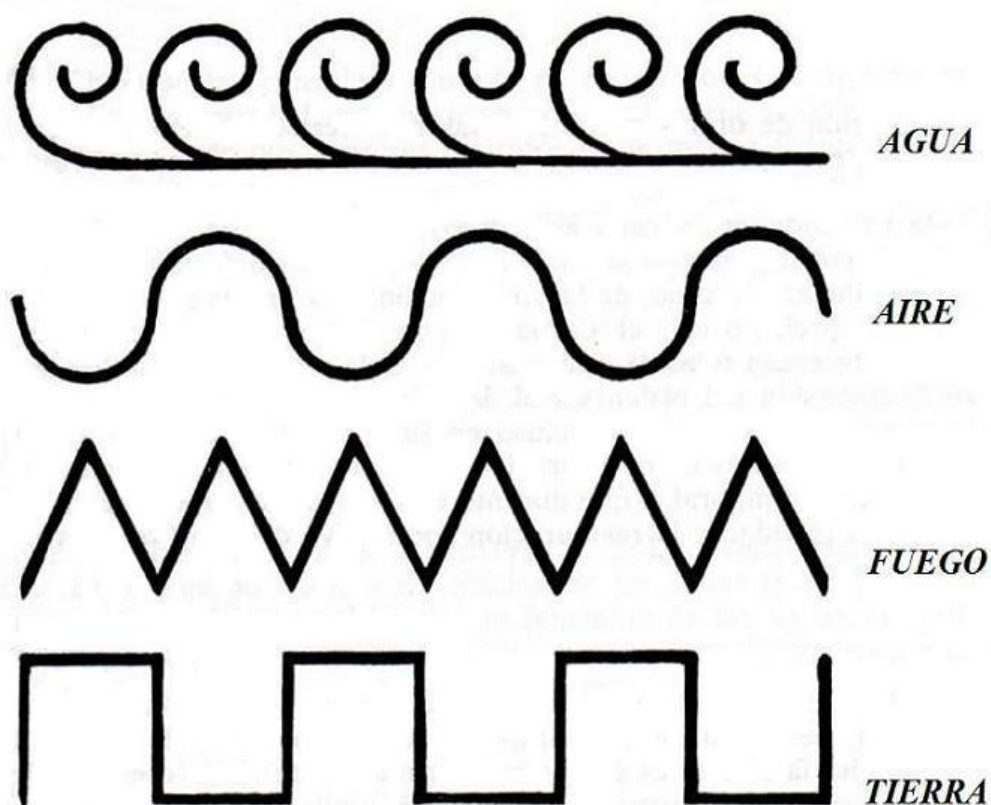
⁴²⁶ La equivalencia de estos dioses romanos en la mitología griega son Zeus y Hera, en ambos casos son la pareja principal del panteón celestial. Una de las características comunes tanto de Zeus como Júpiter, son sus transformaciones (cisne, toro, pájaro, lluvia dorada, etc.) para conseguir sus conquistas amorosas. En cuanto a Hera o Juno, ambas son las esposas de los reyes de los dioses y a su vez, diosas del matrimonio, las mujeres y el nacimiento de los niños. <http://www.theoi.com>. 20-05-2011.



*Fig. 150. El escudo o la piña. Modelo antiguo
Fragmento de mantelería.
Escuela. de Lagartera (Toledo)
Colección particular*

Lo expuesto se puede justificar porque tanto Hera como Juno, son diosas de las mujeres y el matrimonio y ambas son arquetipos de la unión en el lecho nupcial⁴²⁷.

⁴²⁷ En relación a estos atributos, Hera ostentó diversos epítetos en la tradición mitológica, incluyendo, entre otros: Παρθένος *Parthénos*, 'virgen'; Τελεία *Teléia* (como diosa del matrimonio); Juno, de acuerdo con su papel central como diosa del matrimonio, recibía también los siguientes títulos: *Pronuba*, porque presidía las bodas y organizaba los matrimonios, *Interduca*, 'la que lleva a la novia al matrimonio' *Domiduca*, 'la que lleva a la novia a su nuevo hogar' *Cinxia*, 'la que desataba en el lecho nupcial el ceñidor de la novia'. <http://www.theoi.com/>. 24-05-2011



*Fig. 151. Símbolos gráficos ornamentales.
Agua, Aire, Fuego, Tierra.*

A continuación adentrándonos hacia el centro de este motivo nos encontramos con la línea quebrada en zigzag, símbolo del fuego representando la transformación y regeneración, siendo el germen que se reproduce en las vidas sucesivas (asociación a la libido y a la fecundidad)⁴²⁸, al igual que se utiliza en los ritos de purificación, generalmente ritos de pasaje (característicos de las culturas agrarias) y en este caso simbolizaría el paso, mediante el fuego de las pasiones terrenales al mundo del espíritu: el «fuego del espíritu», aliento y conocimiento intuitivo hacia el futuro y el acontecer. Esta línea en zigzag aparece en doble simetría perpendicular de traslación y rotación. La simetría en general simboliza la unidad por la síntesis de los opuestos (Fig. 152).

⁴²⁸ Citado por Cirlot (1992), pág. 209, tomado de Testi, Gino, *Dizionario di Alchimiae di Chimica antiquaria*. Roma, 1950.



*Fig. 152. Líneas en zigzag, o “sierra”
Simetría perpendicular en traslación y rotación*

A su vez, este motivo se presenta en traslación horizontal, lo que en el simbolismo gráfico, al prevalecer la horizontalidad, revela un predominio del intelecto meramente racionalista, mientras por su correspondencia analógica por su rotación y su verticalidad simbolizaría el del irracionalismo espiritual. Esta representación *en espejo* imprime el propio carácter de este objeto: la variabilidad temporal y existencial de su función, explicando su sentido esencial y a la vez la diversidad de conexiones significativas del espejo como objeto; así, como símbolo de la imaginación —o de la conciencia— por su capacidad de reproducir reflejos del mundo visible y a su vez por su relación con el pensamiento, en cuanto éste es el órgano de autocontemplación y reflejo del universo. En este caso, lo utilizaremos como símbolo mágico de la memoria inconsciente y como instrumento de iluminación hacia una experiencia espiritual más elevada⁴²⁹. También su siempre color ocre-amarillo dorado nos ayudará como símbolo de intuición y asimilación en el proceso; como color del sol será nuestro mensajero de luz a los orígenes y sus acontecimientos, y su color dorado en relación con el oro podrá transmitirnos a esa cualidad superior que posee, no sin olvidar que en el ocre interviene el marrón como color de la naturaleza, los suelos, la tierra y la humildad⁴³⁰, virtudes y cualidades que posiblemente habrá utilizado la artista-bordadora consciente o inconscientemente, en el proceso de realización y que nosotros también utilizaremos para llegar a hacer una interpretación coherente con el nivel de los símbolos hasta aquí analizados.

Finalmente llegamos al centro de este motivo, que como venimos viendo está cargado de una enorme simbología en cada uno de sus elementos decorativos. El centro en sí mismo es uno de los símbolos primigenios de la humanidad, responde a la necesidad íntima del hombre en el sentido de organizar el universo de un modo asequible, con el fin de situarse a sí mismo en éste, es decir, «saber donde está» y cobrar seguridad con ello; a esta seguridad se contrapondría, según Revilla, la desorientación, la angustia derivada del extravío o la confusión, el aplastamiento bajo una realidad

⁴²⁹ CIRLOT (1992), pág. 194. CHEVALIER (2007), pág. 475.

⁴³⁰ PASTOUREAU (2006), pág. 119.

compleja, desordenada o incomprensible⁴³¹. La imagen del centro geométrico que aquí estamos tratando es una representación simbólica esencialmente dinámica, es el paso de lo exterior hacia lo interior, de lo manifestado a lo no manifestado, de lo eterno a lo temporal, de la multiplicidad a la unidad, procesos todos ellos de retorno y convergencia. El simbolismo del centro está vinculado con el «eje u ombligo del mundo» donde se sitúa el árbol de la vida; altar o lugar sagrado donde se sitúan las deidades de las teofanías; así en el centro del mundo, suelen situarse los hechos decisivos: la creación, la revelación, la salvación etc.

Cada pueblo -se podría decir cada hombre- tiene su centro del mundo: su punto de vista, su punto imantado, concibiéndose como punto de unión entre este deseo, colectivo o individual del hombre y el poder sobrehumano capaz de satisfacerlo, ya sea un deseo de saber, de amar u obrar. Allí donde se reúnen tal deseo y tal poder está el centro de mundo⁴³².

Con estas premisas simbólicas intentaremos acercarnos a la conclusión final que pueda encerrar este motivo, tanto desde la perspectiva religioso-cultural colectiva e individual de cada una de las artistas-bordadoras que lo han ido elaborando a través de los tiempos, como de mi visión personal después de su análisis, investigación y contemplación de la forma en su sentido simbólico, científico, filosófico e incluso bajo mi propia intuición⁴³³.

Como hemos visto anteriormente este motivo esta representando y circunscrito en un cuadrado apoyado en uno de sus ángulos, perteneciente al simbolismo gráfico del cuaternario material activo, expresando la generación material, la realización de la idea, el mundo de lo manifestado. El cuaternario es la cifra sagrada de este mundo, de la tierra de los hombres; Chevalier nos lo explica en su significación aritmética, diciéndonos que cuaternario “*no se entiende aquí esta palabra (→ cuadrado) más que en sentido de progresión aritmética de los cuatro primeros números que tiene*

⁴³¹ REVILLA (1990), pág. 86

⁴³² CHEVALIER (2007), pág. 273.

⁴³³ Enfocando el término desde la psicología cognitiva y la psicología analítica, pues según Jean Piaget en su obra *Seis estudios de psicología*. Barcelona, Barral, Labor, 1986, considera la intuición como una de las etapas del desarrollo mental en la primera infancia. La define como una simple interiorización de las percepciones y los movimientos bajo la forma de imágenes representativas. Esta intuición es comprensión sintética, es el primer indicio de una profunda unificación subjetiva. La manera más útil de desarrollar la intuición es mediante la interpretación de los símbolos que he venido desarrollando en todo este trabajo. Apoyándome a la vez en los estudios de Carl Jung quien dice que “*se necesitan símbolos "mágicamente" efectivos, que contengan aquellos analogismos primitivos que hablan a lo inconsciente. Sólo mediante el símbolo puede lo inconsciente ser alcanzado y expresado*”. JUNG Y WILHELM (1961).

la unidad como primer término y como razón: 1.2.3.4. Su suma da la → década, símbolo de perfección y clave del universo”⁴³⁴. El cuaternario se inscribe a igual distancia de la unidad impenetrable ($4 - 1 = 3$) y del septenario –numero sumativo del cielo y la tierra- ($7 - 4 = 3$); esta distancia expresa su unión con la tríada divina, es decir con el Uno considerado en sus tres relaciones con la creación: poder, inteligencia y amor.

Con estos tres valores relacionales llegaremos o «regresaremos» al interior significativo de este motivo, pues la vocación del hombre salido de la unidad, -distinguiéndose lo creado del creador- está llamado a regresar → retornar al creador o su estado «paradisíaco primordial». Esta idea de «retornar» coincide en cierta medida con la del «eterno retorno», pero no solo considerado desde el punto de vista cronológico, en el sentido de repetición de lo sucedido, sino como uno de los conceptos más poderosos de la filosofía moral de todos los tiempos: obrando de modo que un horizonte de infinitos retornos no te intimide; eligiendo de forma que si tuviéramos que volver a vivir toda la vida de nuevo, pudiéramos hacerlo sin temor⁴³⁵; así trataremos de hacerlo encontrándonos en primer lugar con seis elementos ornamentales principales que popularmente reciben el nombre de *corazones*, al tratarse de un pequeño motivo en forma de corazón muy esquematizado debido a la geometrización de su contornos, dispuestos siempre en simetría especular.

Aparte de la simbología del septenario, el seis es un número ambivalente simbolizando la vez equilibrio y reciprocidad, o marcando esencialmente la oposición entre la criatura y el creador en un equilibrio indefinido⁴³⁶. Semejante oposición no es necesariamente contradicción; puede marcar una simple distribución, pero también puede inclinarse hacia el bien o hacia el mal. Es el número de los dones recíprocos y de los antagonismos, el del destino místico. Dado que este bordado es de carácter típicamente mudéjar y por consiguiente con influencias islámicas, tenemos que añadir que en el filósofo y teólogo ismaili Abu Yaqub al-Sejestani hace corresponder el seis con los días de la creación, número perfecto, las seis energías

⁴³⁴ CHEVALIER (2007), pág. 380.

⁴³⁵ Respecto al mito del eterno retorno el filósofo e historiador de las religiones Mircea Eliade escribió *El mito del eterno retorno*, aplicando el concepto a lo que ve como una creencia religiosa universal en la capacidad de volver a la edad mítica (edad de oro) a través del mito y el rito. Describe un proceso (distintamente no espontáneo) que depende del comportamiento humano y que no coincide con la teoría del eterno retorno concebido como un proceso matemáticamente inevitable. ELIADE (1968).

⁴³⁶ ALLENDY (1948), pág. 150.

del mundo, las seis caras de los sólidos; esotéricamente, los profetas de los seis periodos⁴³⁷.

Ateniéndonos a la denominación del nombre con que popularmente se conoce a este elemento ornamental de los *corazones*, el corazón como éste como órgano central del individuo, corresponde de manera muy general a la noción de → centro, coincidiendo a su vez con el lugar espacial en que aparece reforzando su valor simbólico. Occidente hace del corazón la sede de los sentimientos, aunque todas las culturas tradicionales localizan en él por el contrario la inteligencia y la intuición, lo que según Chevalier, “*ocurre quizás que el centro de la personalidad se ha desplazado, de la intelectualidad a la afectividad*”, aclarando, que también “*en las culturas tradicionales, el conocimiento se entiende en un sentido muy amplio, que no excluye los valores afectivos*”⁴³⁸.

Dada la estilística de este bordado de carácter hispanomusulmán, haremos hincapié en el simbolismo que el Islam da al corazón, siendo éste para el creyente, el Trono de Dios -al igual que para el cristiano el corazón contiene el Reino de Dios-; en general el corazón está mas ligado al espíritu que al alma y en la tradición islámica, el corazón (*qalb*) tampoco se asocia a la afectividad, sino a la contemplación y a la vida espiritual. El corazón es el punto de inserción del espíritu en la materia, lo que para los sufíes, viene a significar el (*sirr*: secreto espiritual) lugar escondido y secreto de la conciencia⁴³⁹. Así el místico Abd al-Karîm al-Jîlî nos dice sobre el corazón: «*Este órgano espiritual que los sufíes llaman corazón (qalb) se distingue*

⁴³⁷ De acuerdo con la doctrina ismaelita, la historia se divide en siete períodos. Cada período se inicia con un profeta que es seguido por los Imanes infalibles seis. Los seis primeros profetas Adán, Noé, Abraham, Moisés, Jesús y Muhammad. Un intérprete acompaña a cada imán con el fin de enseñar el significado secreto de las palabras del Imán a un pequeño grupo de discípulos. De acuerdo con los ismaelitas, el Corán contiene "interior" o "escondidos" significados que se transmiten en secreto a Ali, y de él se transmite a través de la línea de los sucesores adecuados para el Imanato. Los ismaelitas creen que los números tienen un significado religioso. La fe puede acceder a estos significados ocultos, pero sólo después de un cuidadoso proceso de iniciación y las enseñanzas gradualmente. Las masas, sin embargo, tuvieron que contentarse con el significado externo. GALINDO AGUILAR (2004).

⁴³⁸ CHEVALIER (2007), pág. 341.

⁴³⁹ El Sufismo tiene como fin un conocimiento cuya naturaleza íntima es el "misterio", que no puede entonces ser plenamente comunicado por la palabra; esto no significa en absoluto que sea incierto o vago en sus manifestaciones; por el contrario, irradia en el orden humano según leyes estrictas. La lógica no podría circunscribirlo; por lo demás, el verdadero conocimiento místico es soberano con respecto a la razón, y puede servirse de esta última para describir, como por una proyección invertida, las realidades que alcanza de una manera directa y más allá de todo contorno mental.

Su órgano no es el cerebro, sino el corazón, donde el conocimiento y el ser del hombre coinciden. Fuera de este centro inaccesible al pensamiento, toda percepción aparece como distinta de la naturaleza de su objeto; es en el corazón, tan sólo, que el hombre es lo que conoce, y que conoce lo que es. GALINDO AGUILAR (2004). pág. 459-460.

apenas del espíritu (ruh)» afirmando a su vez, «que cuando el Corán habla del espíritu insuflado en Adán, se trata del corazón»⁴⁴⁰.

Los Nombres y los Atributos Divinos constituyen la verdadera naturaleza de corazón: *«El corazón representa la presencia del espíritu en su doble aspecto (Conocimiento y Ser), pues es a la vez el órgano de la intuición (Al-Kashf) = desvelamiento → velo) y el punto de identificación (wajd) con el Ser (al-wuyud). El punto más íntimo del corazón se llama el misterio (as-sirr) y es el punto inasible en el que la criatura se encuentra con Dios»⁴⁴¹*. Reconocido esto, podremos ir *desvelando* el misterio, la motivación de este bordado y lo que él encierra, a la vez que vamos revelando el conocimiento de nuestro ser interior, como una verdadera *iniciación*, recordando así las palabras del Corán: *«Hemos quitado tu velo, y hoy tu mirada es penetrante»* (Corán, 50,21). En este mismo sentido, según a psicología musulmana, el corazón sugiere los pensamientos más escondidos, más secretos, más auténticos; constituye la base misma de la naturaleza intelectual del hombre.

Para el sufismo el corazón es la luz del espíritu, la de la intuición intelectual y de la revelación que brilla en la caverna del corazón; tal percepción la expresan como, el «Ojo del corazón» (*Ayn el-Qalb*) —expresión que se encuentra también en numerosos textos cristianos, especialmente en San Agustín. En definitiva *ver* con los ojos del corazón es *abrirse a* la luz del conocimiento interior, así dice el Corán: *«El corazón no desmiente lo que ha visto y no son los ojos los que están ciegos, son sus corazones, en sus pechos los que están ciegos»* (Corán, 22, 45-46).

Al mismo tiempo el corazón es la imagen del sol en el hombre como fuente de luz, del calor y de la vida y su radiación hace perceptibles las cosas, es el principio y el fin de toda manifestación, por su semejanza con un triángulo invertido, Guenón afirma que el corazón se referiría *«al principio pasivo o femenino de la manifestación universal...mientras que los (símbolos) que son esquematizados por el triángulo derecho corresponden al principio activo o masculino»⁴⁴²*.

Los corazones de este bordado aparecen una vez más de forma especular; el espejo también se identifica simbólicamente con el sol al reflejar la inteligencia celeste y en este caso duplicaría la significación simbólica del

⁴⁴⁰ NICHOLSON (1923), pág. 113.

⁴⁴¹ BURCKHARDT (1980).

⁴⁴² GUENÓN (2009).

corazón, junto con la verdad, la sinceridad, la conciencia y el contenido del corazón. La imagen especular podría aquí ser un instrumento de iluminación, de sabiduría y conocimiento. El espejo es un símbolo lunar y femenino, signo de la armonía y de la unión conyugal, lo que bien podríamos interpretar como el deseo de la artista-bordadora, como mujer, como novia, como futura esposa, en hacer partícipe y *espejo* al hombre, al novio, al futuro esposo de su propia alma, los anhelos de su corazón y sus deseos, pues en toda imagen especular existe una configuración entre el sujeto contemplado y el espejo que lo contempla, alcanzando como en este caso toda la duplicidad del símbolo. Así el alma acaba por participar de la belleza misma a la cual se abre. El espejo es un tema privilegiado de la filosofía y la mística musulmanas; como ya hemos señalado anteriormente es considerado como el «símbolo de los símbolos»⁴⁴³.

En cuanto al color, habitualmente estos *corazones* aparecen bordados en color rojo y verde. El rojo es un color dotado de muy importantes simbolismos, debido a su propia energía cromática, es el color de la sangre palpitante, del fuego y de los sentidos vivos y ardientes. En la misma línea de intensidad, el rojo es el símbolo del amor, del alma, de la libido y del corazón. Color de la vida, es también de la inmortalidad, siendo a su vez atributo de Marte: pasión, sentimiento, principio vivificador y conquista. Como símbolo del amor liberador, el rojo es el color de Dionisios y en el cristianismo del Espíritu Santo.

El rojo en los primeros tiempos fue el único color en uso. Después vendría el negro para dar realce a los signos, siendo éstos los dos primeros colorantes utilizados por el ser primitivo –desde el hombre de Neanderthal– como símbolos de la vida y la muerte, pródigos en ritos y tumbas. El rojo y el negro acompañaron las primeras expresiones plásticas de las cuevas de Altamira, en España, y de Lascaux, en Francia, en la era del Paleolítico Superior. De los dos colores (el rojo, desprendido de las tierras arcillosas, y el negro resultante del humo de las teas y antorchas carbonosas) nacería un tercero, el ocre amarillo, por la mezcla de sus grasas y componentes químicos. En algunos casos, como en la cuevas de Altamira, son evidentes tres colores vivos: ocre rojo, ocre amarillo y el negro derivado del manganeso, unidos éstos a los cristales brillantes de calcita que recubrían sus paredes, originándose en forma natural el color blanco, para una perspectiva más completa. Según todos los análisis, el predominio del rojo es mayor que el negro. Los ocre varían del rojo al amarillo, cambiando con el tiempo a tonos naranjas y parduscos. De igual manera, un rojo brillante puede oxidarse hasta convertirse en un marrón profundo o violeta. Estos materiales se re-

⁴⁴³ MICHAUD (1966).

ducían a polvo en recipientes de piedra, agregando sustancias pegajosas como barros y arcillas a fin de obtener, mediante el fuego, una pasta semi-líquida que posteriormente se colaba⁴⁴⁴.

Hemos de añadir que a partir de que el ser humano descubre los colores y comienza a usarlos como vehículos de comunicación, su lenguaje quedaría inscrito en códigos y normas de variado entendimiento: del símbolo tradicional a la visión física, creando un mundo fenomenológico alimentado incesantemente por teorías interpretativas hasta formar lo que pudiera identificarse con la cultura del color en todos sus territorios, matices y aplicaciones. El tema del color, convertido en teoría y lenguaje, ha suscitado el interés de los grandes filósofos y pensadores de todos los tiempos. En el mundo antiguo griego las reflexiones de Empédocles y Demócrito se convirtieron en fundamento teórico al ampliar el esquema cromático, ya que por primera vez añadían al blanco y negro, colores como el rojo y el llamado *ochron*, que bien podría ser un amarillo o un verde suave. Demócrito, en el siglo V a.C., fue el primero en concebir la luz y el color desde una nueva perspectiva, ya que reconocía un fuerte vínculo entre la “impresión de claridad” y la “impresión de color”, llegando a la conclusión de que la emisión de imágenes funcionaba de los objetos hacia los ojos y no al revés, salvando así la distancia abismal que había separado al hombre del verdadero conocimiento visual.

En este aspecto, Platón decía que los colores eran producto de la dilatación o contracción del rayo de luz que el ojo envía hacia los objetos, y que éste tenía correspondencias proporcionales a la vista: el blanco es causado por la dilatación del rayo; el negro por su contracción. “Una dilatación mayor –decía Platón– produce brillo; una intermedia, el rojo sangre”. El sabio no profundizó en el tema, sin duda, la historia apenas comenzaba, su discípulo Aristóteles, tomó por intuición una escala de siete colores: blanco, negro, rojo, verde suave, púrpura, amarillo y azul oscuro. Más tarde, gracias a Plinio el Viejo se conoce la riqueza de matices que los griegos llegaron a tener: de la laca roja y púrpura al negro tierra y al sepia; del ocre y del cardenillo⁴⁴⁵ al amarillo rojizo y al azul añilado.

⁴⁴⁴ En sus *Etimologías*, el sabio San Isidoro de Sevilla afirma que los colores se llaman así porque se logran con el calor del fuego o con el sol; o bien porque en un principio se colaban –*colare*– para obtener colores más finos. FERRER RODRÍGUEZ (2000), págs. 21-22.

⁴⁴⁵ Cardenillo o *verdigris*, color derivado del pigmento que se forma en los objetos de cobre, mayoritariamente acetatos de cobre (II) hidratados. Se trata de un pigmento de origen sintético cuyo color es verde o azul-verdoso, dependiendo de su composición. La terminología con la que ha sido denominado ha ido variando a lo largo de la historia, según la época y lugar de empleo. Algunos de los términos latinos más utilizados han sido «*viridis cupri*», «*viridis eris*», «*viride rami*», «*aerugo*», «*viride salsum*», «*viride Grecum*», «*viride Hispanicum*» o simplemente «*viride*». Dentro de la terminología castellana se le conoce

Respecto al rojo, según la tradición, los griegos fueron los primeros que encontraron el minio en el suelo de Éfeso, color que llamaron *rojo cinabrio*⁴⁴⁶. Con el rojo cinabrio los griegos decoraban vasos, estatuas y variedad de utensilios, además de utilizarlo frecuentemente en las vestimentas. En Grecia existía la costumbre de que los ancianos se vistiesen de acuerdo con sus virtudes más destacadas: la túnica blanca era portada por los hombres puros, las rojas, por aquellos cuya vida era ejemplo de amor y sacrificio.

En el Imperio Romano los colores polarizaban las clases sociales, del rojo al púrpura⁴⁴⁷ hay un océano de color que los romanos heredan de los griegos en el viaje de la vida a la muerte, transformada una en otra. Guerreros y conquistadores, antes e llegar al púrpura de los privilegiados, aspiran al rojo, el color de los generales, de la nobleza y de los patricios. Así podemos comprobar que el color rojo púrpura es el más apreciado de todos los tiempos y en Roma se impuso como símbolo de poder. El origen del púrpura se remonta a los fenicios, magníficos navegantes que encontraron en el mar una fuente inagotable de color, el molusco llamado *murex brandaris* con cuyo jugo obtenían la fórmula del color. La producción de púrpura fue tan importante y singular que de ella proviene el mismo nombre de los fenicios, del griego *phoenice*, que significa rojo brillante. Plinio el Viejo dejó cuenta en su *Historia Natural* de dos variantes de color púrpura fabricadas por los legendarios navegantes: el *buccino* (otro molusco marino - *Buccinum undatum*-) que no proporciona un color firme, y el de Tiro con el que pudo lograrse un púrpura casi negro, de doble tinte, el más cotizado en aquellos tiempos, el color bíblico por excelencia, el color de los poderosos, lo que originó el nombre de *púrpura imperial*, el derecho máximo de los magistrados y de los Príncipes de la Iglesia: los cardenales. Los emperadores lucían mantos, túnicas y calzas coloreados de púrpura roja oscura –

preferentemente como «cardenillo» o «verdete» En los textos antiguos se menciona profusamente su uso como material artístico. SANTOS GOMEZ (2002).

⁴⁴⁶ Minio, también denominado *plomo rojo* es un óxido de plomo en forma de polvo, de color rojo algo anaranjado. Plinio y Vitruvio lo llamaron *minium*, nombre con el que actualmente se designan los pigmentos rojos del minio. La antigua designación *cinnabris* (rojo cinabrio) se refería en la Antigüedad Clásica tanto a la resina del drago como al cinabrio. El cinabrio es un mineral de sulfuro de mercurio, en su variedad artificial (fundiendo mercurio y azufre) se conoce como *bermellón*. Durante el Imperio Romano la explotación del cinabrio se realizaba en las primitivas minas cartaginesas de Almadén. DOERNER (1998), pág. 62.

⁴⁴⁷ Púrpura, bajo la teoría del color sería cualquier color definido como no espectral entre el violeta y el rojo, excluyendo ambos. Los colores espectrales violeta e índigo no son púrpuras de acuerdo a la teoría del color, pero podrían incluirse semánticamente al estar entre el rojo. Los matices púrpuras son colores extra-espectrales; de hecho el púrpura no estaba presente en la rueda de color de Newton, aunque actualmente en las ruedas modernas se encuentra entre el rojo y el violeta. No hay una longitud de onda que pertenezca al color púrpura, ya que solo se produce por dicha mezcla. GILBERT y HAEBERLI (2008), pág. 112.

púrpura de Tiro de doble tinte-. En la época de Teodosio II, únicamente él y su familia podían usar ropa o vestidos púrpuras, llegando a registrar edictos imperiales condenando el uso de este color, como el *Código de Justiniano*, que castigaba con la muerte a todo vendedor o comprador no autorizado de telas púrpuras⁴⁴⁸.

En la Edad Media se utilizó el *quermes*, insecto parecido a la cochinilla que parasitan las hojas de los robles. Recogerlo era una tarea laboriosa y su fabricación costosa. Se conseguía un rojo esplendido, luminoso y sólido. Los señores disponían, por lo tanto, de un color de lujo. Los campesinos recurrían a la granza⁴⁴⁹ que da un tono menos brillante. Socialmente, hay rojos y rojos y para la mirada medieval, el brillo de un objeto (su aspecto mate o brillante) prima sobre su coloración. El rojo intenso es siempre señal de potencia, tanto para laicos como para eclesiásticos⁴⁵⁰.

En similar sentido en cuanto al brillo que presenta este color, según la psicología el rojo dice algo, por ejemplo en los sueños, acerca de la función sentimental. «*Donde brilla el rojo, el alma está preparada para la acción, se inician la conquista y los dolores; es entrega, pero también tribulación; es sobre todo relación sentimental*»⁴⁵¹. Con el sentido profundo de esta cita podríamos entender el significado simbólico y psicológico consciente o inconsciente, que la artista-bordadora confiere en la elaboración de estos «dos corazones rojos». La conquista y el dolor, la entrega y la tribulación, esta ambivalencia constante se ve aumentada por el número dos, símbolo de oposición, de conflicto y de reflexión, indicando el equilibrio realizado y las posibles amenazas latentes. Es la propia simplicidad del juego bipolar fácilmente comprensible en el pensamiento humano y más aún, en el de la joven que elabora su ajuar en vísperas de desposorios. El dos implica el dualismo tanto mental y sentimental, al igual que la sexuación de la propia pareja; esta dualidad señala más que el complementarismo de tesis y antítesis, la resolución en síntesis de los dos principios en lucha⁴⁵².

⁴⁴⁸ FERRER RODRÍGUEZ (2000). págs. 23, 30.

⁴⁴⁹ Granza (*Rubia tinctorum*) planta vivaz, de la familia de las rubiáceas, de raíces delgadas, largas y rojizas. Es originaria de Oriente y se cultiva en Europa por el interés de sus raíces, ricas en glucósidos antraquinónicos que son los responsables de sus propiedades colorantes. Con ella se extrae una sustancia colorante roja muy usada en tintorería, la *alizarina*, sintetizada en el siglo XIX por el químico alemán Carl Graebe.. DEVESA ALCARAZ (2007), pág. 8-9.

⁴⁵⁰ PASTOUREAU (2006). págs. 37-38.

⁴⁵¹ Citado por Biedermann (1993), pág. 402, tomado de Aeppli, E, *Der Traum und Seine Deutung*. Zürich. 1943. Aeppli, E, *El lenguaje de los sueños*. Traducción directa del alemán por Fermín Fernández, Luis Miracle, Barcelona, 1965.

⁴⁵² CIRLOT (1992), pág. 178.

Acompañando a estos «*dos corazones rojos*» encontramos otros «*cuatro corazones verdes*» afrontados en doble par. En simbología una imagen doble refuerza, multiplicándolo, el valor simbólico de la imagen, a la vez que permite al artista conseguir efectos de simetría. La simetría es símbolo de la unidad por la síntesis de los opuestos, lo que vendría a fortalecer la resolución del conflicto del dos, expresando la reducción de lo múltiple a lo uno, que es el sentido profundo de la acción creadora. Tanto la simetría natural, como la artificial, testimonian la unidad de la concepción. Aunque la simetría a veces indica cierta conceptualización en la idea de la obra, significando una racionalización, que disciplina y quizás ahoga las fuerzas espontáneas de la intuición y de la imaginación puras. El color verde de este doble par de corazones, haría de mediador una vez mas de la ambivalencia significativa del símbolo y su interpretación, pues el verde es un color de valor medio, mediatriz entre el calor y el frío, refrescante y humano. Por su interpretación cromática, el verde es el color de Venus (Amor, belleza y fertilidad), de la naturaleza, la fertilidad de los campos, de la venida de la primavera. Verde es el despertar de las aguas primordiales, verde es el despertar de la vida, verde sigue siendo para los cristianos el color de la esperanza.

Dado el carácter oriental de este bordado, volveremos a revisar una vez más las interpretaciones simbólicas del Islam, cuyas tradiciones se han creado como espejismos encima de la inmensidad hostil y ardiente de los desiertos. Para el musulmán el verde es el emblema de la salvación y el símbolo de todas las más altas riquezas materiales y espirituales, entre la cuales la primera es la familia. Según Chevalier, se dice que verde era el manto del enviado de Dios, bajo el cual sus descendientes directos- su hija Fátima, su yerno Alí, y sus dos hijos, Hassan y Hussein- venían a refugiarse a la hora del peligro, por lo cual se llama «los cuatro bajo el manto», los cuatro (como los cuatro corazones verdes), es decir los cuatro pilares sobre los que Mohammed construyó su doctrina⁴⁵³. En similar sentido Pastoureau, nos dice que “...*probablemente fuera el Islam primitivo el primero en asociar verde y naturaleza, así en la época de Mahoma, cualquier lugar donde hubiera algo de verdor era sinónimo, de oasis, de paraíso*”⁴⁵⁴. Llevar turbante verde es la insignia de los descendientes del Profeta, siendo éste un distintivo del musulmán con respecto al no creyente. Siguiendo el estudio de este motivo de los *corazones* y en relación al *turbante* que ha salido a colación en este análisis, tenemos que añadir que uno de los elementos prototípicos en la ornamentación islámica es la representación de flores estili-

⁴⁵³ CHEVALIER (2007), pág. 1058.

⁴⁵⁴ PASTOUREAU (2006). págs. 75-77.

zadas y en este caso de los comúnmente llamados *corazones*, bien podría tratarse también de la flor del tulipán, pues según su morfología la palabra *tulipán* es una modificación del vocablo turco otomano *tülbend* que, a su vez proviene del término persa *dolband* o *dulband*⁴⁵⁵. Ambas palabras significan "turbante" y hacen referencia a la forma que adopta la flor cuando está cerrada. En la antigua Persia los tulipanes eran el símbolo de los amantes perfectos, lo que ampliaría el significado simbólico de este motivo.

Una serie de «*cinco cuadrados rojos*» a modo de losange, aparecen dividiendo este motivo en simetría axial de la que ya hemos hablado en otros capítulos como representación del «eje del mundo», aunque la concepción de unidad que en este caso se pudiera alcanzar no es más que una unidad de fachada, pues al estar este bordado elaborado en forma especular, en lugar de síntesis de los opuestos, no es más que una duplicación un efecto de → espejo, si bien, dada la ambivalencia simbólica: la imagen repetida, el reflejo exacto que un espejo ofrece, evoca nociones de sinceridad y verdad en cuanto es fiel a la realidad visible, apareciendo a su vez, el tema de los espejos mágicos concebidos por el deseo de conocimiento constante en muchas culturas: se trata de los que calan más allá de las apariencias y desechando éstas reflejan precisamente lo que ellas ocultan. Por consiguiente la ambivalencia del símbolo del espejo depende en este sentido de la actitud personal y de la madurez del que «se ve a sí mismo»⁴⁵⁶.

El color rojo de estos cinco motivos, aparte de la amplia simbología de este color de la que ya hemos hablado, en el simbolismo popular es el color del amor y la pasión, por excelencia. El número cinco tiene el valor simbólico del centro, debido a su posición en la serie de los nueve primeros:

1 - 2 - 3 - 4- **5** - 6 - 7 - 8 - 9

El cinco es signo de unión, número *nupcial* de los Pitagóricos⁴⁵⁷, número también de la armonía y el equilibrio. Símbolo del hombre inscrito en el *pentagrama*, cinco partes: cabeza y los dos brazos y las dos piernas separadas. Finalmente símbolo de la voluntad divina que no puede desear

⁴⁵⁵ Diccionario de la Real Academia Española. Vigésima segunda edición. www.rae.es. 27-08-2011.

⁴⁵⁶ REVILLA (1990), pág. 144; BIEDERMANN (1993), pág. 179.

⁴⁵⁷ Los pitagóricos calificaban a los números pares como femeninos y a los impares como masculinos. La unidad no era considerada un número, sino el símbolo de la divinidad antes de la creación por la dualidad diferenciadora (negación-afirmación, luz-oscuridad, femenino-masculino, etc.), el primer número era el 2, considerado femenino, y el 3 era el primer número masculino. Para la escuela pitagórica el número 5 era el símbolo del matrimonio, la unión de los dos primeros números de distinto sexo. Véase Chevalier, J. (2007), pág. 1058.

más que el orden y la perfección⁴⁵⁸, siendo el número de las hierogamias, la unión o el matrimonio del principio celeste (tres) y el principio terrestre - *Magna Mater*- (dos). El cinco es el número afortunado en el Islam, que lo tiene como predilecto, es también el *pentagrama* de los sentidos y el matrimonio -acentuando una vez más el valor simbólico nupcial de este bordado-. Cinco son los pilares del Islam (*arkān al-islām*)⁴⁵⁹, de los cinco *Takbir* o formulas de oración: ¡Dios es grande!; las cinco claves coránicas del misterio (*Corán*, 6,59; 31, 34) y cinco son también los dedos de las manos de Fátima.

Respecto a la mano de Fátima es conocida también con el nombre *jamsa*⁴⁶⁰ y en el mundo árabe se utiliza como talismán para protegerse de la desgracia en general y del mal de ojo en particular. La forma más extendida del símbolo es la de una mano simétrica: el dedo corazón en el centro, a sus lados el anular y el índice, un poco más cortos que el corazón e iguales entre sí, y en los extremos dos pulgares, también del mismo tamaño y algo curvados hacia afuera. Cada uno de estos dedos representa cada uno de pilares de los mandamientos fundamentales de la ley islámica (*pilares del Islam*).

En transcripciones del hebreo puede encontrarse con el nombre de *hamsa*. Los judíos la llaman «mano de Miriam» (en alusión a la hermana de Moisés y Aarón), «mano cinco» o mano de «mano Hamsesh» y establecen una relación entre los cinco dedos de la mano y los cinco libros del *Pentateuco* (los cinco libros de la *Torá*)⁴⁶¹.

A su vez, este motivo se completa con «*dos cuadrados azules*» a modo de losange. Todo el motivo en sí, está constituido gráficamente por el cuadrado (universo creado, limitado y estable) aludiendo a lo material o intelectualidad racionalista, siendo de alguna manera la antítesis de lo trascendente. Pero esta figura antidinámica del cuadrado, se ve recompensada por su posición constante en forma de losange, que por su analogía

⁴⁵⁸ CHAMPEAUX (1966), pág. 243-244.

⁴⁵⁹ *Pilares del Islam* (en árabe, *arkān al-islām*) constituyen los preceptos fundamentales de esta religión, obligatorios para todos los musulmanes. Son cinco: 1. *Shahada*, ‘testimonio’ o profesión de fe; 2. *Salat*, ‘plegaria, acto de devoción’) oración o azalá oración; 3. *Zakāt*; limosna o azaque; 4. *Sawm*, ayuno del mes de ramadán; 5. *Hajj*, peregrinación a La Meca.

⁴⁶⁰ *Jamsa* (del árabe, ‘cinco’) es un símbolo con forma de mano que se utiliza tradicionalmente en varias culturas. El uso de la *jamsa* está documentado desde la Antigüedad. La usaban ya los púnicos (desde el 820 a. C., en el norte de África), quienes la asociaban con la diosa Tanit. Es posible que sea aún más antigua. La cultura judía y la árabe la adoptaron como propia.

⁴⁶¹ <http://www.sefaradaragon.org/documentos/PDF/Simbolos%20judios.pdf>. 30-08-2011.

con el rombo significaría dinamismo, aludiendo a la comunicación de lo inferior con lo superior, alternando simbólicamente los principios masculino y femenino.

El color azul de estos «*dos cuadrados*» ayuda a aligerar y desmaterializar las formas (en este caso del cuadrado), las abre, las deshace. El azul es el más profundo de los colores: en él la mirada se hunde sin encontrar obstáculo y se pierde en lo indefinido. Para Kandinsky el azul “*es a la vez movimiento de alejamiento del hombre y un movimiento al propio tiempo dirigido únicamente hacia su propio centro, que sin embargo atrae al hombre al infinito y despierta en él un deseo de pureza y una sed de sobrenaturalidad*”⁴⁶². Asimismo habitualmente circunscritos a estos dos cuadrados azules van otros dos cuadrados de color blanco –del latín *candidus-a-um*: blanco-, color del candidato, es decir de aquel/aquella que va a cambiar su condición. Es el color del pasaje - considerando éste en el sentido ritual-, por el cual se operan las mutaciones del ser, según el esquema clásico de iniciación, muerte y renacimiento.

Por último este motivo está rodeado en sus lados y en sus ángulos por los «*ramos*». Simbólicamente tanto ramo como rama tienen similar significado. La rama es símbolo de esperanza a partir de su mención en el Génesis prefigurada en la rama de olivo que trae la paloma en su pico para anunciar el fin de diluvio: “*La paloma volvió a Noé hacia la tarde y he aquí que tenía en su pico una rama verde de olivo*” (Gén, 8, 11). Es un mensaje de perdón, de paz recobrada y de salvación. El ramo verde –al igual que aparece en este motivo de estudio-, simboliza la victoria de la vida y el amor. El ramo adopta también un sentido de triunfo en la entrada de Jesús en Jerusalén: “*Y la multitud, que era muy numerosa, tendía sus mantos en el camino; y otros cortaban ramas de los árboles, y las tendían en el camino*”. (Mat. 21, 8); confirma también este sentido la primera antifona de la procesión de ramos: “*Las muchedumbres vienen con flores y palmas al encuentro del Redentor*”. Era una tradición oriental la de aclamar a los héroes y a los grandes blandiendo ramos verdes, que simbolizan la inmortalidad de su gloria. Durante la Edad Media el ramo podía simbolizar tan pronto la lógica como la castidad, o el renacimiento después de la primavera. La rama verde ha de compararse con la rama de oro, en cuanto a símbolo universal de regeneración e inmortalidad; relacionada a su vez con la *rama dorada* de la obra de Frazer⁴⁶³, los celtas la asociaban al roble, la encina o el

⁴⁶² KANDINSKY (1995).

⁴⁶³ La rama dorada aparece en la obra de James George Frazer, *La rama dorada: un estudio sobre magia y religión*, obra de estudio comparativo de mitología y religión, donde intenta definir los elementos comunes de las creencias religiosas, que van desde los antiguos sistemas de creencias a religiones relativa-

muérdago, que tienen el sentido de fuerza, de sabiduría y conocimiento. Virgilio la pone en manos de Eneas para el descenso a los infiernos: «*Un ramo, cuya flexible varita y cuyas hojas son de oro, se esconde en un árbol frondoso, consagrado a la Juno infernal...*». (*Eneida*, canto VI). La *rama de oro* es símbolo de esa luz que permite explorar las sombrías cavernas de los infiernos sin peligro y sin perder allí su alma; también según diversos textos, la rama posee cualidades mágicas poderosas (entre otras virtudes tiene la de hacer olvidar la tristeza porque emana de ella una música misteriosa).

Considerando todos estos aspectos simbólicos que hemos venido analizando en el conjunto de este motivo, bien podríamos hacer una interpretación en el sentido de las tribulaciones por las que pasa la artista-bordadora y los «recursos simbólicos» con los que cuenta para superar los miedos e incertidumbres ante la pérdida de su condición de mujer célibe ante un su futuro matrimonio; esta unión institucionalizada, evoca y reproduce simbólicamente la conjunción primigenia de Cielo y Tierra, al igual que en el sentido místico significa la unión del alma con Dios, sin excluir la presencia de ciertos componentes sexuales bajo estas imágenes simbólicas: la unión carnal, concebida además de su realidad física como realidad sensible y expresión encumbrada de la realidad del espíritu⁴⁶⁴; no obstante lo que realmente interesa en simbólica, es la significación que afecta al sexo en la imaginación de los pueblos, al igual que sucede con el resto de las manifestaciones simbólicas. Pero también tendremos que considerar las teorías de Freud, quien “... creía que las energías básicas, las fuerzas de la libido del hombre, tiene que ser reprimidas con el objeto de que el hombre viva en grupos y que la energía de la libido se «sublimaba» en los impulsos creativos...” “Es decir, la creatividad es un producto secundario de la necesidad que tiene el hombre de reprimir sus impulsos básicos. Y de controlarse”⁴⁶⁵.

Por ello, para dar una visión e interpretación más amplia de este motivo debemos considerar una vez más la historia socio-cultural de la zona en estudio, comprendida geográfica e históricamente dentro la del Campo de Arañuelo hasta 1833 en que dicha comarca se escinde entre las provincias

mente modernas como el cristianismo. Frazer afirmaba que esta leyenda es predominante en casi todas las mitologías mundiales. El autor pretende demostrar que todas las religiones primitivas tienen características en común, por lo que la justificación de los principios de determinadas costumbres mágicas o religiosas servirán igualmente para la comprensión del origen y significado de otras formas religiosas análogas. FRAZER (1993).

⁴⁶⁴ CHEVALIER (2007), pág. 699; REVILLA (1990), pág. 251.

⁴⁶⁵ HALL (1978), pág. 13.

de Toledo y Cáceres⁴⁶⁶. Esta comarca es ocupada desde la protohistoria por los prehomínidos del Paleolítico o los homínidos del Neolítico, numerosos poblados calcolíticos y neolíticos se reparten por toda esta zona geográfica. Más tarde el pueblo celta de los vetones dominaron toda esta zona (hasta la Carpetania, a partir de Talavera de la Reina).

Los romanos construyeron calzadas que unía la Lusitania con Toledo, Madrid y Zaragoza (entre otros lugares) poniendo en comunicación todo el Campo del Arañuelo, surgiendo villas rurales, con semejantes elementos constructivos, productivos y útiles de toda clase. Incluso levantan posteriormente el conocido Puente del Conde, para enlazar la Jara y los Ibores (a la vez que Augustóbriga o Talavera la Vieja, Cáceres) con la calzada anterior (y las tierras toledanas de Calzada de Oropesa y sus alrededores). También los visigodos ocuparon ambas zonas de esta comarca como los demuestran los restos aparecidos en la Malhincada (Toledo) o en el castillo e Alija (Cáceres).

Pero ante todo, debemos considerar la influencia musulmana y las repercusiones del mundo islámico que han tenido a lo largo de la historia en las costumbres y las manifestaciones artísticas en esta comarca toledana. Los árabes habitaron parte de esta zona, existiendo importantes asentamientos de *mozárabes*, *muladíes* y *bereberes*⁴⁶⁷ en el área de Oropesa (Toledo) y en la Jara toledana, la Jara cacereña y el Campo del Arañuelo. En el siglo X todo este territorio estuvo bajo la jurisdicción de la provincia musulmana o *Kora de Al-Balat* con capital en *Medina Albalat* (Romangordo, Cáceres) fortaleza amurallada junto al río Tajo, integrada en la Marca Media o "*Al Tagr al- aswat*"⁴⁶⁸ militarmente dependiente de Toledo; dicha *kora* llegaba hasta Ciudad de Vascos (Navalmoralejo, Toledo, cerca del Puente del Arzobispo), donde comenzaba otra *kora*⁴⁶⁹.

⁴⁶⁶ En 1833, se lleva a cabo la División Territorial de España, bajo el Ministerio de Fomento a cargo de Javier de Burgos. El Campo del Arañuelo y la Jara quedan desgajadas y repartidas entre Toledo y Cáceres, y la Vera Alta cacereña es separada de su secular área de influencia (Talavera y Oropesa). QUIJADA GONZÁLEZ (2007), pág. 139-140.

⁴⁶⁷ *Mozárabe*, cristiano que conservaba su religión en áreas de dominios musulmanes. *Muladí* (pl. *muladíes*), se diferenciaban de los mozárabes, en que estos abandonaban el cristianismo, se convertían al Islam y vivían entre musulmanes. *Bereber* (pl. *bereberes*) etnia autóctona del Magreb (antigua *Berberia*). Los musulmanes que entraron en España en el año 711 no fueron solamente árabes, en su gran mayoría fueron bereberes. Después de la caída del califato, el reino taifa de Toledo estuvo gobernado por bereberes, y prácticamente toda la *Marca Media* y el sur de Toledo estuvo profundamente berberizada.

⁴⁶⁸ La *Marca Media* o *al-Tagr al-Awsat*, era una de las demarcaciones territoriales en que estaba dividida al-Ándalus, durante el emirato y el califato de Córdoba. Coexistía con otra demarcación territorial, denominada *Cora* (o *Kora*), que se subordinaba a la Marca ("*thagr*") en las zonas fronterizas con los reinos cristianos. Ambas constituían la organización territorial de al-Ándalus. GARCÍA BAQUERO (1990), pag. 125.

⁴⁶⁹ QUIJADA GONZÁLEZ (2007), pág. 142-143.

Los musulmanes llegaron a Talavera de la Reina (*Medina-Talbera*) en los primeros tiempos de la conquista, en el años 713, donde tuvieron una entrevista los caudillos Tarik y Muza. El emir omeya Muhammad I pobló esta villa en el año 241 H. (855-856)⁴⁷⁰. Más tarde llegó a formar su propio reino de taifas independiente durante un corto período, tras el cual pasó a la taifa toledana. El rey Alfonso VI tomará también esta ciudad tras la conquista de Toledo (1085), lo que supondrá un periodo de connivencia con la población musulmana, garantizando la seguridad de sus personas y bienes, mediante fueros propios a cada una de las minorías existentes: mozárabes, musulmanes y judíos.

Tras la capitulación, se toleró la práctica religiosa de las comunidades judía y musulmana. Esto supondría el acto fundacional del mudejamiento, pudiendo conservar su hacienda, su lugar de residencia, régimen tributario y legal, derecho a mantener su religión islámica y sus mezquitas, mientras que el dominio cristiano se refería sobre todo a los aspectos militares y políticos. Pero paulatinamente aquella situación inicial se fue deteriorando, en parte, por motivos como la presión ejercida por los repobladores, la necesidad de culminar la conquista introduciendo los modos de organización social, económica y política castellanos, marginando en lo posible a los mudéjares, cosa más urgente en Toledo por cuanto al otro lado de la frontera seguía viva la amenaza islámica.

Según los expertos, no hay documentos precisos sobre los asentamientos mudéjares en Castilla la Nueva, aunque se puede precisar, según documentos del siglo XVII, sobre la antigüedad de estos, así que para evadir su expulsión, los moriscos de Talavera afirmaban estar allí «desde la conquista de Sevilla» (1248) y en efecto no cabe desdeñar esta hipótesis de que fuesen descendientes de exiliados sevillanos⁴⁷¹.

Los mudéjares eran en su gran mayoría de condición social humilde, eran campesinos con una especial vinculación a la agricultura de regadío o artesanos especializados (albañilería y oficios textiles). Con el tiempo, las condiciones de convivencia y tolerancia se fueron endureciendo, y las revueltas mudéjares fueron numerosas a partir del siglo XIII, culminando en la Pragmática de 1502, por la cual aparentemente se daba a elegir a los musulmanes sometidos (mudéjares) de la corona de Castilla entre el exilio y la

⁴⁷⁰ Cita tomada de, Martínez Lillo (1996), pág. 73-74, tomado de González. J, *La repoblación de Castilla la Nueva*, U.C.M. Madrid, 1975, pág. 61.

⁴⁷¹ LADERO QUESADA (1975), pág. 349- 390. El exilio de los mudéjares sevillanos, se debió a la Revuelta Mudéjar de 1264 acaecida en Sevilla, de reciente incorporación a la Corona de Castilla, bajo el reinado de Alfonso X; GARCÍA SANJUÁN (2004), págs, 505-518.

conversión al cristianismo. La nueva categoría social así surgida, los *cristianos nuevos* de origen musulmán, reciben por la historiografía el nombre de *moriscos*. La fecha exacta en que se impuso el bautismo obligatorio fue diferente en cada territorio: 1501 en el reino de Granada y 1502 en el resto de la Corona de Castilla⁴⁷². La situación se fue recrudeciendo hasta tal punto que la población morisca del reino de Granada se alzó en protesta contra la Pragmática Sanción de 1567⁴⁷³. La resistencia a la Pragmática desencadenó la Rebelión de las Alpujarras de 1568-1571. Como resultado, los moriscos del antiguo reino de Granada fueron deportados por diferentes lugares de la Extremadura, Galicia, La Mancha y Castilla la Vieja. Tampoco se consiguió convertir a los moriscos deportados, que hostilizados por la población cristiana entre los que se veían obligados a vivir, se encerraron más y más en sus propias comunidades⁴⁷⁴.

Tras la conversión forzosa, los moriscos serán considerados como cristianos y vigilados en su fe y prácticas por el Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición, pues el bautismo no era sólo un acto litúrgico cristiano, suponía un nuevo estatuto social. Al ser legalmente cristianos, esos «cristianos nuevos» caían bajo la jurisdicción del Tribunal de la Inquisición, que podía indagar sobre su comportamiento y, especialmente, hacerles procesar y condenar si se apartaban de las creencias y prácticas cristianas. No valía objetar que los bautismos y las conversiones eran forzosas y, por tanto, no libres e inválidos, según la teología cristiana. Porque esa misma teología daba por supuesto que cierta presión social no suprimía la libertad: los musulmanes que no se resistían hasta la muerte a la conversión -idea cristiana del «martirio»- es que habían aceptado con suficiente libertad la conversión y el bautismo, lo que hacía válido este sacramento y justificaba que se les tratara en adelante como cristianos. No llegando a comprender que ante este argumento el morisco contaba con la ley islámica de la *taqiyya* o del *qitmán* que obliga al musulmán a disimular su fe en caso de peligro importante, sólo se autoriza el «martirio» hasta la muerte en el caso de la guerra religio-

⁴⁷² ARTOLA GALLEGO (1991), págs. 834-835.

⁴⁷³ *La Pragmática Sanción* de 1567, edicto real concebido por el Inquisidor general Diego de Espinosa y el rey Felipe II. El propósito del edicto era que los moriscos dejaran su modo de vida y costumbres *moras* para convertirlos en españoles católicos de hecho. Bajo la nueva ley, los moriscos del reino de Granada tenían la obligación de aprender castellano en un plazo de tres años, cumplidos los cuales, se consideraría un crimen hablar, leer o escribir en lengua árabe; también se les requería para abandonar sus antiguas costumbres, sus nombres árabes y sus ceremonias. GARCIA DE CORTAZAR (2005).

⁴⁷⁴ AVILÉS FERNÁNDEZ (1977), págs. 296-298.

sa «en el camino de Dios» en defensa legítima de la comunidad musulmana⁴⁷⁵.

Dados estos antecedentes históricos, la repercusión que tuvo el arte mudéjar y morisco en esta zona de estudio fue grande. Si bien tenemos que especificar según afirma Torres Balbas, “...*el cambio de religión no se acompañó de mudanza artística y por eso decidía conservar el nombre de arte mudéjar para el arte de los moriscos*”⁴⁷⁶.

Así debemos considerar, que una de las principales causas del mantenimiento y conservación del arte morisco en esta comarca se debe a que la repoblación de esta zona castellana fue muy tardía, dada la inseguridad que suponían estas tierras fronterizas y limítrofes entre ambos reinos, sufriendo con frecuencia las últimas acometidas musulmanas - en 1283 los Benimerines arrasaron los campos de Talavera y alrededores de la comarca en estudio-⁴⁷⁷ y a la larga permanencia de la población morisca en la Península hasta su expulsión en 1609, siendo Castilla la última región que se vio afectada por el decreto, llevándose acabo a partir de diciembre de 1611 hasta su conclusión en 1614⁴⁷⁸.

A lo largo del siglo XVI-XVII, hasta la gran expulsión, la pretensión de las autoridades e instituciones cristianas de vigilar el comportamiento religioso de los moriscos será cada vez más agobiante y quisquillosa, afectando a cualquier signo de «diferencia», que pudiera ser signo de islamismo, desde los alimentos a la forma de celebrar las fiestas. Pero todos esos enfrentamientos provienen del equívoco inicial de la conversión forzada y del bautismo inválido, aceptado por los musulmanes para salvar lo salvable de su situación en la sociedad hispana mayoritariamente cristiana y poco propensa a admitir disidencias religiosas⁴⁷⁹.

⁴⁷⁵ Citado por Cardaillac (1979), págs. 85-98. Este equívoco estuvo siempre en la raíz del problema religioso de los moriscos en la sociedad hispánica: eran considerados por los cristianos como «malos cristianos», mientras que ellos seguían siendo musulmanes en su corazón, generalmente sin más adhesión a la fe cristiana que la exterior necesaria para sobrevivir en esa sociedad tan represora contra los malos cristianos como intolerante con los que no eran cristianos.

⁴⁷⁶ TORRES BALBAS (1949), pág. 238.

⁴⁷⁷ MORENO NÚÑEZ (1992), pág. 98.

⁴⁷⁸ El 9 de abril de 1609 Felipe III firmó el decreto de expulsión de los moriscos, el mayor éxodo que ha sufrido España. La expulsión afectó primero a los del reino de Valencia (22 de septiembre de 1609), se extiende pronto a sus correligionarios de Andalucía (diciembre de 1609), de Aragón (mayo de 1610), de Cataluña (marzo de 1611) y de Castilla (diciembre de 1611). En total se expulsa de España a casi 275.000 moriscos. BENNASSAR (2005), pág. 53.

⁴⁷⁹ EPALZA FERRER (1992), pág. 33.

Uno de los empeños de la Inquisición fue el de sustituir los matrimonios endógamos entre moriscos por los mixtos. El tema queda planteado en el “*parecer cristiano*” del que habla el cronista Galíndez Carvajal: “*Que aquí adelante no se casen los moriscos con las moriscas ni viyeversa, sino morisco con xristiana vieja, y la morisca así mesmo con xristiano viejo*”. Y lo razona: “*para los desarraigar de quien puede darles ingentivo de permaneyer en su infidelidad*”⁴⁸⁰. Pero el centro neurálgico del problema religioso planteado por la minoría morisca era no *apreciarse* de ser y *parecer* del todo cristianos, valorándose tanto el que “fuesen” cristianos como el “que también lo pareciesen”, lo que originaría en definitiva según el cronista Luis de Mármol, “...una guerra entre religiones antagónicas... el ultimo esfuerzo por una diferenciación cultural y religiosa respecto al medio circundante”, aunque asegura que la disidencia religiosa de los moriscos no fue unánime, afirma a su vez, que “...la tragedia religiosa de los moriscos vino originada por la naturaleza híbrida de su propia identidad...”⁴⁸¹.

Buen ejemplo de ello, sería el epígrafe de “*moros declarados*” o “*moros encubiertos*” con que se les ha calificado en casi todos los trabajos historiográficos sobre esta minoría desde el siglo XVI hasta nuestros días. Así encontramos la visión dada por Bermúdez de Pedraza en relación con la vida religiosa de los moriscos en cuestión de matrimonios: “*Las nobias iuan por la bendiciones a la iglesia con vestidos de cristianas prestados, y en llegando a casa se desnudaban, y se vestían de moras, celebrando la boda con instrumentos y canciones moriscas. Aprendían las oraciones para casarse, porque las examinaban los curas, y estando casadas no se acordaban mas de ellas. Confesaban la Cuaresma de cumplimiento por confesar antaño confesar ogaño*”⁴⁸².

No obstante, hay que considerar que la realidad de la minoría morisca no es igual para todos los reinos peninsulares, si bien ésta tuvo una fuerte repercusión en la zona geográfica que estudiamos, donde los cristianos nuevos conservaron en parte su *modus vivendi* sin que esto pueda interpretarse como síntoma evidente de inasimilación, pues como bien dice Julio Caro Baroja -fuera de la visión estereotipada que en muchos casos ha dado la historiografía-, “*la religión no es un conjunto de ritos atemporales, apli-*

⁴⁸⁰ GIL SANJUAN (1988), pág. 395.

⁴⁸¹ Citado por García Pedraza (2002), pág. 39, tomado de Mármol Carvajal, L del, *Historia de la Rebelión y Castigo de los moriscos del Reino de Granada*. Arguval. Málaga, 1991

⁴⁸² Citado por García Pedraza (2002). pág. 41, tomado de Bermúdez de Pedraza, F, *Historias eclesiástica. Principios y progresos de la ciudad y religión de Granada*. Granada, 1683, págs. 238-239.

*cables sea cual sea la realidad histórico-social en la que vivan sumidos sus seguidores; que si vida cotidiana y vida religiosa están estrechamente imbricados, esa vida cotidiana terminan imponiéndose porque la ideas, en cuanto tales, se vinculan causalmente a la evolución de las relaciones económicas, sociales y políticas entre los seres humanos...*⁴⁸³. Así, este colectivo fue una realidad poliédrica, que no corresponde a un único patrón, cuyas manifestaciones exteriores no siempre respondan al estereotipo de criptomusulmán, con que se ha calificado en numerosas ocasiones a esta minoría morisca.

Desde estas premisas, y por la complejidad de la llamada “cuestión morisca” haremos especial referencia a las mujeres, no solo en las connotaciones étnicoreligiosas, sino también en los aspectos socioculturales determinados por su adscripción de género. Como ejemplo podemos constatar que en el discurso cristiano existen Pragmáticas de aculturización sistemática encaminada a las costumbres de las mujeres moriscas, porque son éstas las que muestran un mayor número de signos externos tradicionales que la ignorancia cristiana atribuye al credo. Así vemos que en la Pragmática de la reina doña Juana de 29 de julio de 1513 concede a las moriscas un plazo de dos años “*para que puedan gastar las almalafas*⁴⁸⁴ *que tienen hechas e, pasados los dichos dos años, traigan mantos de paño e descubiertas las caras, según que andan las cristianas viejas*”. A pesar de todo, la orden no se cumple. Una real cédula del mismo año prohíbe a las moriscas y a sus hijas llevar almalafas blancas. Para favorecer su cumplimiento se permite que las tiñan de otro color, pero nunca podrán usarlas para velarse el rostro⁴⁸⁵. Curiosamente encontramos que en aun en el siglo XVII se sigue utilizando el *almaizar* (*Del ár. hisp. almayzár, y este del ár. clás. mi'zar, tocado* o velo de gasa usada por los moros) en Navalcán, pueblo perteneciente a la zona en estudio, según se desprende de documentos consultados de Cuentas de Fabrica de su Iglesia parroquial, donde se reseñan: “*Más treynta reales del preçio de un almayçal de seda labrada a la morisca*”⁴⁸⁶.

En conclusión, podríamos esbozar la hipótesis que el motivo del “escudo” o la “piña” ha sido transmitido por tradición de la mujer mudéjar o morisca, entendiendo ésta no solo como un conjunto de patrones culturales

⁴⁸³ CARO BAROJA (2003).

⁴⁸⁴ *Almalafa*, (Del ár. hisp. *almalháfa* o *almaláhfa*, y este del ár. clás. *milháfah*). Vestidura moruna que cubría el cuerpo desde los hombros hasta los pies.

⁴⁸⁵ GALLEGO BURÍN y GÁMIR SANDOVAL (1968), págs. 202-203.

⁴⁸⁶ Cuentas de Fábrica de la Yglesia de 1610. APNAV. ECO. FAB. 1º. 1610 s/f. Archivo Parroquial de Navalcán (Toledo).

trasmitidos de generación en generación, sino también en el sentido más amplio y particular que Rene Genón hace de ella, aludiendo a contenidos y prácticas transmitidos durante siglos que mantienen abierta una vía de acceso a la verdad absoluta del hombre y la relación de éste con Dios y la creación. La tradición es única para toda la humanidad, y se manifiesta de forma superficialmente distinta en los diferentes pueblos y religiones, variando según el contexto, pero manteniendo siempre intacta la parte interior o esotérica (que es inalterable e incommunicable). Según el mismo autor *«En el islamismo la Tradición es de esencia doble, religiosa y metafísica; puede calificarse muy exactamente de exotérico el lado religioso de la doctrina, que es en efecto el más exterior y el que está al alcance de todos, y de esotérico su lado metafísico, que constituye el sentido profundo de la misma, y que es, por otra parte, considerado como la doctrina de la élite; y esta distinción conserva bien su sentido propio, dado que son éstas las dos caras de una sola y misma doctrina»*⁴⁸⁷.

En este sentido, podríamos considerar ambas posibilidades: ¿querrá la primigenia artista-bordadora por su condición de conversa, ocultar sus verdaderas creencias religiosas y liberar la tensión creada través de la elaboración de este motivo con un sentido meramente exotérico como ritual de tránsito (nacimiento, matrimonio etc.) o purificación frente a una conversión religiosa que no es la suya?, ¿o bien quiere transmitir algún mensaje iniciático esotérico más elevado a través del «rito» simbólico de este motivo? Este último supuesto quedaría ratificado según los estudios de René Guénon, para el que todas las religiones poseen un núcleo esotérico, que por su complejidad simbólica, permanece oculto para la mayoría de los creyentes, y el significado real de los rituales religiosos sería sólo comprendido por los iniciados.

Cualquiera de las posibilidades quedarían justificadas, por una parte, por la situación social y étnico-religiosa de los moriscos en Castilla, centrada de forma especial en las mujeres por varias razones; primera y principal, porque son éstas las que muestran todavía en este período un mayor número de signos externos tradicionales que la ignorancia cristiana respecto de la cultura con la que ha convivido durante ocho siglos atribuye al credo. Además, los hombres moriscos, mal que bien, están más controlados desde el momento en que forman parte de la dinámica socio-económica cotidiana del reino. En cambio las mujeres son las grandes desconocidas y, por tanto, las mayores sospechosas de criptoislamismo, además de convertirse en guardianas y transmisoras de las pautas culturales árabe-islámicas⁴⁸⁸. Por

⁴⁸⁷ GUENON (1999), pág. 2. <http://xabier.org/recursos/descargas/yGQxbdRw.pdf>, 20-05-2012.

⁴⁸⁸ LÓPEZ PLAZA (1993), pág. 319.

otra parte, tenemos que considerar que en la doctrina islámica, exoterismo y esoterismo son dos partes complementarias, son siguiendo la terminología árabe, *es-shariyah*, es decir, literalmente la «gran ruta», común a todos, y *el-haqîqah*, es decir, la «verdad», interior reservada a una elite. La una es ante todo «regla de acción», la otra es el «conocimiento puro». Puede decirse que el esoterismo comprende no solo la *haqîqah*, sino también los medios para llegar a ella; el conjunto de estos medios se llama *tarîqah*, «vía» o «sendero». Sea cual fuere la razón causal que motivó la acción de la artista-bordadora, tenemos que aclarar que el Islam exoterismo y esoterismo son dominios netamente diferentes, jamás puede haber contradicción ni conflicto real entre ellos, puesto que el segundo toma antes al contrario como base y su punto de apoyo necesario en el primero, y no son mas que dos aspectos o las dos caras de una sola y misma doctrina⁴⁸⁹.

⁴⁸⁹ GUÉNON (1992), págs. 5 y 8.

El octógono.

Los ornamentos y las diversas composiciones basadas en el octógono simbolizan la regeneración espiritual por ir el ocho unido a esta idea como intercambio del cuadrado y el círculo. La forma octogonal simboliza la resurrección: ésta se evoca en la forma octogonal de las pilas bautismales, mientras que el hexágono sería la cifra de la muerte, según la simbólica cristiana de san Ambrosio, heredada a su vez de la simbología antigua⁴⁹⁰.



*Fig. 153. El octógono.
Fragmento de colcha
Esc. de Lagartera (Toledo).
Colección particular*

Debido a su relación simbólica con el numero ocho, el octógono alude, como ya hemos mencionado anteriormente, a la resurrección y al senti

⁴⁹⁰ CHEVALIER (2007), pág. 768.

do de regeneración, por lo que en la Edad Media fue un número emblemático de discurso simbólico bautismal, evocándose en la base octogonal de las pilas bautismales y en la planta de numerosos baptisterios y en algunos campanarios (nexo entre este mundo y el celestial). El empleo del octógono coincide también en el Santo Sepulcro de Jerusalén, puesto que según Revilla: «*el bautismo presupone la muerte del hombre viejo, cargado con sus pasiones, para renacer mediante el agua a la vida sobrenatural*»⁴⁹¹.

En el sistema simbolista los números no son expresiones meramente cuantitativas, sino que son ideas-fuerza, con caracterización específica para cada uno de ellos. Los diez primeros números en la tradición griega (doce en la oriental), pertenecen al espíritu: son entidades, arquetipos y símbolos. Aparte de los valores esenciales de unidad y multiplicidad, tienen significado general de pares (negativos, pasivos) y los impares (afirmativos, activos).

El ocho es universalmente el número del equilibrio cósmico. Es el número de las direcciones cardinales a las que se añaden las direcciones intermedias. El ocho es frecuentemente el número de radios en diversas variantes de la rueda, en busca de la representación de aquel equilibrio. Por otra parte, las tres religiones monoteístas coinciden en que el octavo día sucede después de los seis días de la creación, al siete y al *sabbat*⁴⁹²; así el ocho como número propio indica la eternidad que sigue a la vida terrenal. El octavo día simboliza en el cristianismo la transfiguración y resurrección de Jesús, a la vez que la promesa de resurrección del hombre transfigurado por la gracia.

Según Chevalier, el hombre, imagen del macrocosmos, está dirigido por el número ocho, no solamente en el mecanismo de la generación y en la estructura de su cuerpo, sino también en la creación y ordenación de todo lo que condiciona su subsistencia⁴⁹³.

Este significado impregna el frecuente recurso del octógono en arquitectura, no solamente en las de carácter cristiano, sino que también aparece en construcciones de la España musulmana, pudiéndose observar magnificas cúpulas octogonales en la mezquita de Córdoba, al igual que en la mez-

⁴⁹¹ REVILLA (1990), pág. 278.

⁴⁹² El *sabbat* (del hebreo, *shabbat*, "descanso") es el séptimo día, así como el día sagrado, de la semana judía. Tomando como base al judaísmo, se aceptó la idea de un día de descanso y observancia religiosa en las otras religiones monoteístas, aunque sea el domingo en el caso del cristianismo o el viernes en el caso del islam.

⁴⁹³ CHEVALIER (2007), pág. 769.

quita toledana de Bab al-Mardum conocida como del Cristo de la Luz, con nueve bovedillas de crucería de tipo califal con diferentes esquemas octogonales, probando lo arraigado que estaba en Toledo el arte califal del siglo X y XI, formándose un arte en el cual se funden influjos locales y orientales que persistirán hasta llegar al arte mudéjar⁴⁹⁴ a cuyo estilo están fuertemente arraigados muchos de los bordados que estamos tratando en este estudio.

En la geometría plana, el círculo es símbolo del cielo y el cuadrado de la tierra, y el octógono intermedia entre uno y otro, y a través de él se logra la cuadratura del círculo, la unión indisoluble del espíritu y la materia". Así, el octonario o intersección de dos cuadrados simboliza la regeneración, por el equilibrio producido por la materialización de dos fuerzas antagónicas: potencia espiritual y potencia natural⁴⁹⁵.

El octógono aparece con cierta asiduidad en piezas de ajuar novial, utilizado como motivo inscrito en otras formas geométricas formando complejas composiciones reticulares. De este modo lo hemos visto aplicado en colchas de cama novial relativamente modernas, aunque el repertorio iconográfico procede de piezas mucho más antiguas, como así queda constatado en algunos dechados del siglo XVII y XVIII.

⁴⁹⁴ PAVÓN MALDONADO (1988), págs. 17- 119.

⁴⁹⁵ CIRLOT (1992), pág. 330.

LAMINA XI

Motivos geométricos



*1. Triangulo
Escuela toledana.
Colección particular*



*2. Cuadrados verticales en yuxtaposición
Escuela de lagartera (Toledo)
Colección particular*



*3. Losange
Escuela de Lagartera (Toledo)
Colección particular*

VIII. 1. 5. - Motivos amorosos, conceptos, ideas o pensamientos.

Los símbolos amorosos son frecuentemente utilizados en los bordados populares. El amor ha sido el sentimiento más poderoso que ha conducido al ser humano y de todas las épocas y de forma especial queda reflejado en la sociedad de la Edad Media. En el Renacimiento con la cultura helenística y el deseo de la vuelta al mundo clásico, profundiza de nuevo en todo su contenido mitológico, analizando las diferencias de los conceptos contrarios y entre ellos de forma particular, se expresa el amor sacro y el amor profano representados con diversas alegorías o imágenes iconográficas relativas a estas ideas.

Otro sector importante que queda de manifiesto en el arte del bordado son las formas conceptuales procedentes de diversos campos, como la naturaleza, las ideas abstractas o reales, las ideas y los pensamientos. La representación de las fuerzas de la naturaleza llamó siempre la atención de la artista-bordadora, representando los elementos naturales más comunes: agua, aire, fuego y tierra, mediante figuras gráficas básicas empleadas desde antiguo por otras culturas. Algunas de estas formas las hemos visto representadas en otros motivos bordados analizados en diferentes capítulos de este estudio, como por ejemplo la línea quebrada, ondulada o en zigzag. Todas estas formas fueron investidas de un significado particular, aceptándose en algunos casos aquél que ya se le había adjudicado en culturas anteriores.

Los conceptos, ideas y pensamientos aparecen como síntesis de discursos mentales más amplios. La artista-bordadora ha utilizado aquellos que han sido contruidos en estadios anteriores o en otras áreas artísticas de carácter culto. Los más frecuentes son las ideas y conceptos que forman parte del ciclo agrícola, de la vida y de las ideas religiosas⁴⁹⁶. Por la extensión del tema, en este apartado trataremos algunos de los que hemos considerado más significativos y con mayor relevancia, tanto por la función de las piezas donde aparecen, como por importancia en la selección de este conjunto. Por ello, hemos elegido el corazón como uno los motivos principales para expresar la simbología amorosa; la cruz como síntesis universal y totalizadora, en la que se condensan diversas significaciones de creencias, ideas o pensamientos, y las sigmas y espirales como expresiones gráficas y ornamentales cuya organización reúne verdadera sintaxis de conceptos simbólicos.

⁴⁹⁶ GONZÁLEZ MENA (1994), pág. 154.

Comenzaremos por analizar el concepto de amor desde la perspectiva simbólica general cuyo enfoque lo sitúa desde la unión de los opuestos, es decir la *coincidencia contrariorum*⁴⁹⁷. El amor ha sido la pulsión fundamental del sentimiento humano, la libido que empuja toda existencia a realizarse en la acción. Es él quien actualiza las virtualidades del ser. Los símbolos tradicionales del amor son siempre símbolos de un estado todavía escindido, pero en mutua compenetración que tiende a superar sus antagonismos, a asimilar fuerzas diferentes, e integrarlas en una misma unidad.

Desde el punto de vista cósmico, después de la explosión del ser en múltiples seres, es la fuerza que dirige el retorno a la unidad; es la reintegración del universo marcada por el pasaje de la unidad inconsciente del caos primitivo a la unidad consciente del orden definitivo. El yo individual sigue una evolución análoga a la del universo: el amor es la búsqueda de un centro unificador que permitirá la síntesis dinámica de sus virtualidades. El amor es una fuente ontológica de progreso en la medida en que es efectivamente unión y no solamente apropiación. Si está pervertido, en lugar de ser el centro unificador buscado, pasa a ser principio de división y muerte. Su perversión consiste en destruir el valor del otro, para intentar someterlo egoístamente a uno mismo, en lugar de enriquecer al otro y a sí mismo de un don recíproco y generoso que los haga a cada uno de ellos ser más, al mismo tiempo que llegar a ser más ellos mismos. El error capital del amor es que una parte se tome por el todo.

El amor es el alma del símbolo, al ser éste la reunión de dos partes separadas del conocimiento y del ser. La rosa, la flor de loto, el corazón, el punto irradiante son los símbolos más universales de convergencia en una combinación que, *per se*, origina el «centro» místico y espiritual donde la libido se ilumina en la conciencia, creando un estado de aniquilación de la separación y la unión de los opuestos. El mismo acto del amor, en lo biológico, expresa un anhelo de morir en lo anhelado, de disolverse en lo disuelto. Dos seres se dan y se abandonan, se reencuentran el uno dentro del otro, pero elevados a un grado superior, si al menos el don ha sido total, en lugar de estar solamente limitados a un nivel de su ser, la mayoría de veces carnal.

⁴⁹⁷ La coincidencia o unidad de los contrarios se sugirió por primera vez por Heráclito (ca. 535-475 a.C), un filósofo presocrático. En el universo de Heráclito está en constante cambio, pero también sigue siendo idéntico, la una unidad de contrarios está presente en el universo como la diferencia y la igualdad. Este es un ejemplo bastante amplio sin embargo. Para un ejemplo más detallado se podrá proceder a un aforismo de Heráclito: El camino hacia arriba y hacia abajo de la carretera son la misma cosa. (Hipólito, Refutaciones 9.10.3).

El corazón.

Este elemento vital de extraordinaria importancia ha sido representado en el bordado y recogido en los dechados con significaciones diversas. En el esquema vertical del cuerpo humano tres son los puntos principales: el cerebro, el corazón y el sexo. Pero el central es el segundo y por esa misma situación adquiere el privilegio de concentrar en cierto modo la idea de los otros dos. Como todas las imágenes de centro es símbolo de eternidad. En la doctrina tradicional, el corazón es el verdadero asiento de la inteligencia, siendo el cerebro sólo un instrumento de realización. En el arte popular se ha considerado al corazón como principal elemento para expresar el amor, tanto místico como mundano. La importancia del amor en la doctrina mística de la unidad explica que aquél se funda también en el sentido simbólico del corazón, ya que amar sólo es sentir una fuerza que impulsa en un sentido determinado hacia un centro dado.

En los emblemas⁴⁹⁸ pues, el corazón significa amor como centro de iluminación y felicidad, por lo cual aparece rematado por llamas, una cruz, con la flor de lis o una corona, siendo en estos casos el símbolo del amor místico. En la tradición católica se relaciona con el Sagrado Corazón de Jesús refiriéndose al corazón físico de Jesús de Nazaret como un símbolo de amor divino. La devoción al Sagrado Corazón⁴⁹⁹ al enfocarse en el corazón de Jesús de forma metafórica se refiere a la vida emocional y moral de Jesús, especialmente a su amor por la humanidad.

En la mayoría de las imágenes el Sagrado Corazón de Jesús se visualiza con una corona de espinas y heridas hacia las que Jesús señala. Este

⁴⁹⁸ Composiciones alegóricas basadas en la unión de elementos naturales o artificiales, que pueden poseer un sentido simbólico. Los emblemas, -del griego *ἔμβλημα* (émbλημα), compuesto del prefijo *ἐν* (en) y *βάλλω* (poner), que significa "lo que está puesto dentro o encerrado"-, adquirieron su forma característica en la obra de Andrea Alciati, *Emblemata* (1531) difundida en numerosísimas ediciones. Estos ideogramas figurativos suelen acompañarse de una divisa que explica su sentido y duplica su enigma, y de una glosa en prosa. Durante la época de auge de la emblemática (siglos XVI a XVIII), fue a veces costumbre crear verdaderas variaciones sobre un emblema, por lo común religioso, basándose en la sintaxis simbólica. ALCIATI (1993).

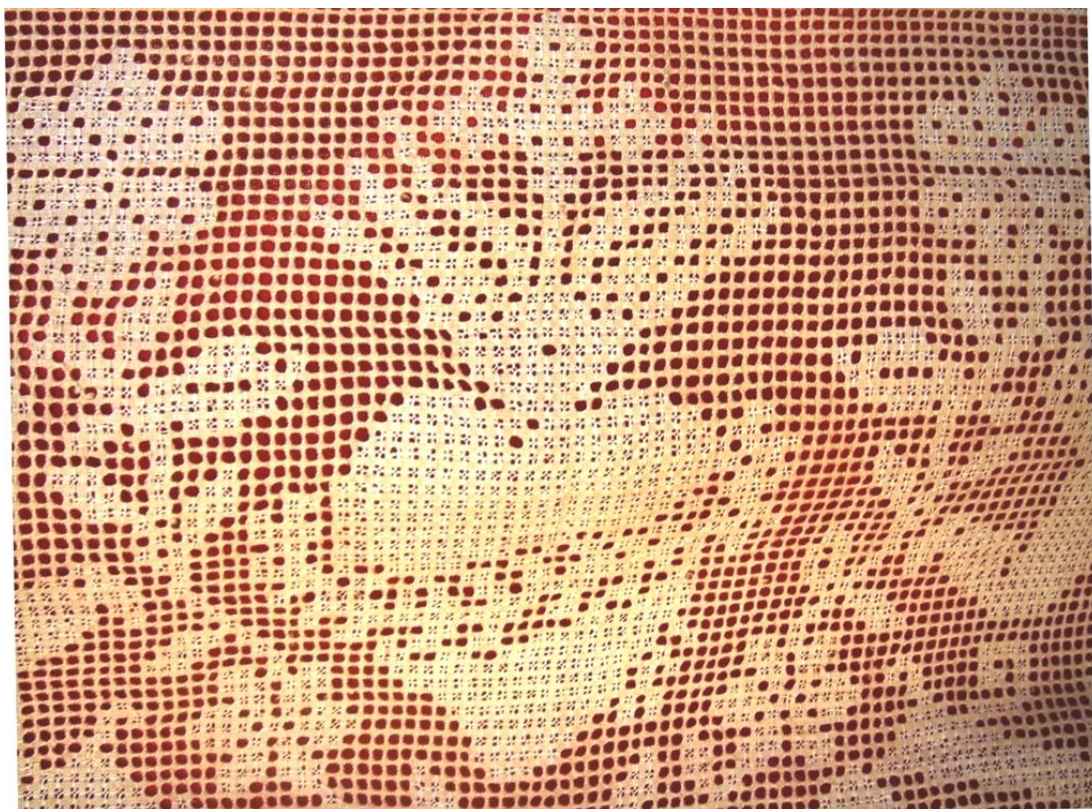
⁴⁹⁹ La devoción al Corazón de Jesús tiene un origen medieval, siendo los escritos de santa Matilde de Hackeborn y de santa Gertrudis de Helfta los testimonios más antiguos. Sin embargo la fuente más importante de la devoción en la forma en que la conocemos ahora, fue Santa Margarita María Alacoque, religiosa del siglo XVII, a quien Jesús se le manifestó con el corazón abierto. En estas apariciones Jesús le dijo que quienes oraran con devoción al Sagrado Corazón, recibirían algunas gracias divinas. El confesor de Santa Margarita María Alacoque fue San Claudio de la Colombière, quién creyendo en las revelaciones místicas que recibía, propagó la devoción. Los jesuitas propagaron la devoción por el mundo a través de los miembros de la Compañía. En España, es Felipe V quien reafirma el culto al Sagrado Corazón de Jesús por la carta que escribe a Benedicto XIII en 1727, *pidiendo Misa y Oficio propio del Sagrado Corazón de Jesús, para todos sus Reinos y Dominios*. REVILLA (1990). pág. 101.

corazón herido simboliza el dolor de Cristo cuando la humanidad rechaza el mensaje de salvación que trae la palabra de Dios.



*Fig. 154. Sagrado Corazón
Bordado sobre brocado
Escuela de Lagartera (Toledo)
Colección particular*

Así aparece en las figuras 154 y 155, circundado por una corona de espinas y rayos luminosos. Respecto a la corona de espinas (espinas de acacia, según se dice), Guéron señala que puede tener relación con la corona de rayos, en la cual las espinas se identifican, por una inversión del símbolo, con los rayos luminosos que emanan del cuerpo del Redentor. Estos corazones van rematados por la cruz que sobresale de entre las llamas. En la cristiandad la cruz representa la victoria de Cristo sobre la muerte y el pecado, ya que según sus creencias gracias a la cruz Él venció a la muerte y rescató a la humanidad de la condenación. Las llamas vendrían a reafirmar esta transcendencia y por su contacto significativo con la luz y el fuego simbolizaría la fuerza espiritual, la transformación y regeneración del triunfo del bien contra el mal.



*Fig. 155. Sagrado Corazón
Bordado al deshilado
Esc. de Lagartera (Toledo).
Colección particular*

Tanto más empleada en los bordados y dechados es la fórmula del corazón florido, realizado de forma esquematizada por la influencia del tejido y de la técnica. Sobre él se dispone un penacho de flores, siendo frecuentes los ramos simétricos de tréboles o motivos tripartitos acentuando así el valor simbólico del corazón al ser el tres una síntesis espiritual que influye sobre la materia, de lo activo sobre lo pasivo.

Los corazones floridos aparecen en variadas distribuciones dependiendo de la prenda que ornamenten, pudiendo aparecer como motivos sueltos o encuadrados en el centro de una greca, como aparecen en la figura 156, decorando sendos ejemplares de peales⁵⁰⁰ o medias lagarteranas; en este caso los corazones floridos van coronando la cenefa llamada del “espigon”, que por su correspondencia con la espiga simbolizaría la idea de germinación y crecimiento, de desarrollo de cualquier posibilidad virtual, en este caso, dirigida a la finalidad simbólica del corazón como centro de iluminación, ya que por analogía al corazón le corresponde el sol.

⁵⁰⁰ *Peal*, media sin pie, a modo de calza o botín, sin puntera.



*Fig. 156. Corazones floridos en medias lagarteranas
Bordado en seda.
Escuela de Lagartera (Toledo)
Museo Sorolla Madrid.*

En la figura 157, aparecen corazones floridos repetidos en forma radial. Estas formas elementales de ornamentación pueden por analogía corresponder a la integración simbólica del disco (inmóvil) y la rueda (giratoria), e interpretarlas como emblemas solares aludiendo al misterio de la rotación de todo lo cíclico, así como, a la descomposición del orden del mundo en dos estructuras esenciales y distintas: el movimiento rotatorio y la inmovilidad; la circunferencia de la rueda y su centro, imagen del “motor inmóvil” aristotélico⁵⁰¹.

⁵⁰¹ Aristóteles defiende la existencia de un principio (“motor inmóvil”) que mueve todas las cosas, esencia y actualidad pura, dotado de entendimiento y objeto o fin último de todas las cosas; la tradición filosófica llamará a este principio Dios. El Primer motor o Dios no *mueve* a las cosas con causalidad eficiente, al modo en que nosotros movemos una mesa empujándola, mueve más bien *con causalidad final*: Dios mueve atrayendo hacia sí a las cosas, *del mismo modo que el amado “mueve” al amante*, inspirando amor y deseo, atrae como atraen los fines que despiertan en nosotros un apetito por su posesión. ARISTÓTELES (1900).



*Fig. 157. Corazones floridos en forma radial
Bordado de hilos contados
Escuela de Lagartera (Toledo).
Colección particular*

La cruz.

La cruz es uno de los símbolos que se registra desde la más remota antigüedad en Egipto, China, en Creta, donde se ha encontrado una cruz de mármol que data del siglo XV a.C.⁵⁰². La cruz es el tercero de los cuatro símbolos fundamentales con el centro, el círculo y el cuadrado, estableciendo una relación con los otros tres: por la intersección de sus dos rectas que coinciden con el centro abre éste al exterior; se inscribe en el círculo y lo divide en cuatro segmentos; engendra el cuadrado y el triángulo, cuando sus extremidades se enlazan con cuatro rectas.

La cruz es el más universal de los signos simbólicos, de ningún modo limitado al ámbito cristiano. La cruz resulta de la intersección de la vertical (elevación, superación, dinámica...) con la horizontal (inercia, quietud, muerte...), lo cual le confiere un simbolismo totalizador, presentando numerosas coincidencias con el simbolismo del número cuatro (símbolo de la tierra), siendo partícipe del modelo cuaternario que organiza muchas formas materiales y espirituales, pero también con el cinco (símbolo del hombre, la salud y el amor), con inclusión del punto de intersección –del punto de vista propio-.⁵⁰³ El cinco como «*centro del cuadrado coincide con el centro del círculo, siendo este punto común la gran encrucijada de lo imaginario*»⁵⁰⁴.

La cruz es en principio la base de todos los símbolos de orientación, en los diferentes planos de la existencia del hombre: del sujeto en relación a sí mismo; espacial en relación a los puntos cardinales terrestres, y en relación con los puntos cardinales celestes. La cruz tiene una función de síntesis y de medida; es el símbolo intermediario, mediador, reunión permanente del universo y comunicador entre tierra-cielo, arriba/abajo, abajo/arriba, derecha/izquierda; la unión de muchos sistemas duales. La cruz posee también el valor de un signo ascensional, situada en el centro místico del cosmos, es el puente o escalera por donde las almas suben a Dios. En algunas variantes, la cruz tiene siete escalones, como los árboles cósmicos que figuran los siete cielos⁵⁰⁵.

⁵⁰² CHEVALIER (2007), pág. 362.

⁵⁰³ BIEDERMANN (1993), pág. 130.

⁵⁰⁴ CHAMPEAUX (1966). pág. 31.

⁵⁰⁵ Es frecuente la concepción de varios cielos: siete, nueve o más. Así en casi todas las religiones y culturas, desde el Budismo, al Islam y el Cristianismo, como desde Dante a la China. Se trata de una gradación de jerarquía de estados espirituales que serán escalados uno por uno, a mayor o menor perfección serán atribuidos a los respectivos seres que los habiten.

La tradición cristiana ha enriquecido prodigiosamente el simbolismo de la cruz al condensar en esta imagen la historia de la salvación y pasión del Salvador. La cruz simboliza al Crucificado, Cristo; es más que una figura de Jesucristo, se identifica con su historia humana y hasta con su persona. La iconografía cristiana la utiliza tanto para expresar el suplicio del Mesías como su presencia: donde está la cruz está el crucificado. Según Chevalier de ella podemos distinguir varias especies: la cruz sin cúspide (la tau, T, o *commissa*), también llamada de San Antonio; la cruz con cúspide y un solo travesaño (latina o *immissa*); la cruz con cúspide y dos travesaños con proclamación (*titulus*) y la patriarcal o cruz de Lorena- (Fig. 158).

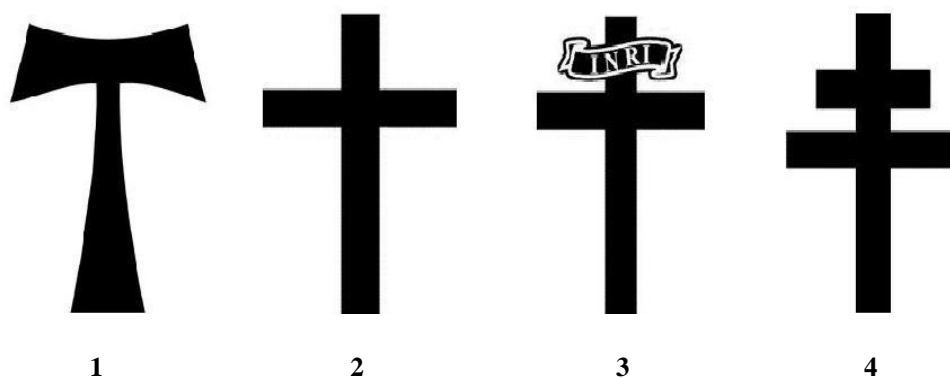


Fig. 158. Tipos de Cruces

*1. Tau o cruz o commissa. 2. Cruz latina o immissa
3. Cruz latina con proclamación (titulus). 4. Cruz patriarcal o de Lorena*

La cruz como emblema gráfico ha sido universalmente utilizada; en gran parte por el influjo cristiano. En gran parte también por la elementalidad del signo y es que las nociones elementales, sean ideas o signos, han aparecido sobre la tierra sin influjo cultural determinado. Se han reseñado cientos de cruces en relación a su simbolismo gráfico, siendo posible por ello descubrir el sentido particular de cada modalidad, aún así en este trabajo haremos solamente hincapié en las tipologías cruciformes más comunes que suelen aparecer en las diferentes escuelas del bordado toledano.

La artista-bordadora ha expresado sus creencias y las aplica con frecuencia en las piezas textiles que decora; aparte de las cruces latinas que utiliza para representar los atributos de la Pasión y el Calvario de Jesús, en sus dechados y bordados aparecen con frecuencia las formas de cruz griega

combinada frecuentemente con motivos estrellados, la cruz aspada o de San Andrés, la gamada o esvástica (Fig. 159), la potenziada y la patriarcal⁵⁰⁶.





*Fig. 159. Cruces griegas, estrelladas, aspadas y gamadas
Dechado (Detalle) s.: mediados del XVI I
Escuela de Navalcán (Toledo)
Colección Pedagógico Textil (U.C.M.)*

La cruz griega, también conocida como *crux immissa quadrata* en latín, es aquella que posee sus cuatro brazos del mismo tamaño. Ha sido muy utilizada durante el periodo del cristianismo primitivo y por cristianos ortodoxos, en relación a su significado gráfico simbolizaría el principio cuaternario espiritual neutro, por estar equilibradas sus horizontales (intelecto meramente racionalista) y sus verticales (irracionalismo espiritual); la cruz aspada o de San Andrés⁵⁰⁷ consiste en un aspa, o cruz griega rotada formando un aspa.

⁵⁰⁶ La *Cruz potenziada* es aquella, habitualmente con forma de *cruz griega*, con los extremos de sus brazos adornados con *potenzas*, que son unas pequeñas piezas con forma de letra "T" mayúscula. La *Cruz patriarcal* es de doble travesaño, también denominada cruz arzobispal. Se empleaba como signo distintivo de arzobispos y patriarcas, también se le conoce como *Cruz de Lorena* porque figuraba en la simbología de los duques de Anjou más tarde convertidos en duques de Lorena a partir de 1431. Su origen se halla en la *cruz patriarcal ortodoxa* utilizada en el Imperio bizantino, la cual a partir del siglo XII comenzaría a formar parte de muchos escudos heráldicos europeos.

⁵⁰⁷ La Cruz de San Andrés representa el martirio de San Andrés Apóstol, El género de muerte de San Andrés y el sitio en que murió son también inciertos. La "pasión" apócrifa dice que fue crucificado en Patras de Acaya. Como no fue clavado a la cruz, sino simplemente atado, pudo predicar al pueblo durante

Las cruces procedentes de Ordenes Militares son también utilizadas de forma emblemática especialmente las de Calatrava, Alcántara y la de Malta⁵⁰⁸. La insignia de Calatrava es una cruz griega, de gules color rojo intenso, flordelisada (con flores de lis en los extremos de los brazos; la cruz de Alcántara es una cruz con un diseño idéntico al de la Cruz de Calatrava pero se diferencia de esta en que es de sínople (color verde); es la *Cruz de Malta*, también conocida como *Cruz de San Juan o Cruz de ocho puntas*, tiene la forma de cuatro "V" unidas por sus vértices, de forma que cada brazo tiene dos puntas. Estas cruces bordadas o sobrepuestas las llevan los caballeros de las órdenes militares en la capa o vestido, denominándose *encomiendas*⁵⁰⁹.

Por su universalidad destaca la cruz gamada o *esvástica*, símbolo gráfico en el que resaltan la concreción y el dinamismo, apareciendo en casi todas las culturas primitivas del Antiguo y Nuevo Mundo, en las catacumbas cristianas, en Bretaña, Irlanda, Micenas, Vasconia; entre los etruscos, hindúes, celtas, germanos; tanto en Asia Central como en la América precolombina. El nombre de «*crux gammata*» (cruz gamada) proviene de la cuadruplicación de la letra griega gamma (Γ). Su poder sugestivo es grande, porque integra dos símbolos efectivos: la cruz de brazos iguales (griega) y los cuatro ejes en una misma dirección rotatoria. Hay que distinguir entre la esvástica dextroversa, en sentido horario:  (*swastica*) y la sinistroversa en sentido antihorario:  (*swavastica*). Su significación formal se ha identificado como rueda solar con rayos y pies esquematizados en sus extremos. Los extremos de la cruz, interrumpidos según una dirección, hacen referencia al movimiento, con ello sugiere la idea del retorno de las estaciones del año solar, hallándose a su vez, en relación con el polo y los cuatro puntos cardinales.

dos días antes de morir. Según parece, la tradición de que murió en una cruz en forma de "X" no circuló antes del siglo IV. BUTLER (1965).

⁵⁰⁸ La utilización de estas cruces emblemáticas, en los bordados toledanos de debe a la importancia que tuvieron las Ordenes Militares y sus encomiendas (instituciones socio-económicas, inmuebles, rentas y beneficios pertenecientes a ellas-, en estos territorios, sobre todo a partir de la Reconquista. Así la Orden de Calatrava había sido fundada en el Reino de Castilla en el siglo XII, con el objetivo inicial de proteger la villa de Calatrava, y proteger la región toledana. También la Orden de Alcántara aparecerá ya vinculada al Señorío de Oropesa, en 1535, cuando don Francisco Álvarez de Toledo, es investido caballero de dicha Orden. La Orden de Malta, conocida también en España como *Soberana Orden Militar y Hospitalaria de San Juan de Jerusalén, de Rodas y de Malta*, fundada en Jerusalén en el siglo XI. En la segunda mitad del siglo XII, Alfonso VIII le otorga en la Mancha una serie de enclaves y en 1183, el mismo monarca confiará a la Orden el castillo y villa toledana de Consuegra que pasaría a ser la nueva sede del Prior. GARCÍA SÁNCHEZ (2007); LADERO QUESADA (1982), págs. 499-541.

⁵⁰⁹ GONZÁLEZ MENA (1994).

La palabra “esvástica” proviene del sánscrito *svastika*, que significa “muy auspicioso” o “buena fortuna” Según Biedermann, ya se puede observar en la cultura pre-aria de Mohenjo-Daro (cultura del Valle del Indo)⁵¹⁰ y Cirlot asegura que la esvástica más antigua que ha observado corresponde a un sello encontrado en Harappa, también en la India, en ambos casos de alrededor del años 2000 a.C.⁵¹¹. En el ámbito indo-budístico se considera a la esvástica «sello sobre el *corazón* de Buda» y se la representa también en el Tíbet como signo de buena suerte y símbolo parecido al talismán. Las esvásticas también tienen una historia antigua en Europa, ya que aparecen en artefactos de culturas europeas anteriores al cristianismo; como tema iconográfico, al parecer su muestra mas antigua se halló en Transilvania, no encontrándose nunca en comarcas semitas. Como elemento ornamental, por citar algún ejemplo, aparecen en Troya, en urnas cinerarias itálicas anteriores a Roma, mosaicos hispanorromanos, etc. El papel como símbolo político del régimen nacionalsocialista nazi alemán debe atribuirse a la sobrevaloración romántica de la «germanidad» de finales del siglo pasado y comienzos del actual. Los nazis adoptaron la esvástica en 1920 pero ésta ya estaba en pleno uso como símbolo entre los movimientos nacionalistas alemanes los cuales poseían ciertas veleidades místico-esotéricas. Por este motivo, lo vieron apropiado para adoptarlo como símbolo de la «raza aria». Los teóricos nazis asociaron el uso de la esvástica con sus tesis que afirmaban la ascendencia cultural del pueblo alemán de la llamada raza aria⁵¹².

En los bordados populares toledanos, encontramos la esvástica frecuentemente en los dechados de Navalcán realizadas con la técnica de “*tejidillo*” o “*colchado*”, combinadas con extensa variedad de símbolos gráficos, siendo todos estos la plena manifestación de la doctrina mística de la forma, que fue especialmente desenvuelta por las civilizaciones orientales.

Aparte de su valor de integración y resumen, los símbolos gráficos poseen un singular poder nemotécnico. Schneider señala que tales dibujos esquemáticos (esvástica, doble sigma, circulo con punto central, etc.) permitían recordar los más variados conocimientos filosóficos, alquimísticos o astronómicos, según la interpretación (por reducción a un plano de significación) que se les aplicara, agregando que la misma figura cambia de aspecto o de sentido según el ritmo-símbolo (idea como dirección intencio-

⁵¹⁰ BIEDERMANN (1993), pág. 186.

⁵¹¹ CIRLOT (1992), pág. 200.

⁵¹² TENBROCK (1968).

nal) que la invada⁵¹³. Agrega que esto constituye un rasgo dominante del arte antiguo, al que con frecuencia se denomina, en cierta forma, peyorativamente arte decorativo u ornamental. En realidad, estos ornamentos (grecas, líneas onduladas, espirales, sigmas, cruces, aspás, trísqueles, esvásticas) reciben la denominación simbólica general de «fondos cósmicos», porque simbolizan la actividad de las fuerzas naturales y de los elementos.

Entre los elementos cruciformes que aparecen en los bordados toledanos que tratamos, uno de los más representativos, como hemos mencionado anteriormente, es la cruz griega en diferentes y múltiples variaciones. Así las podemos encontrar frecuentemente en los bordados de Navalcán inscritas normalmente dentro de rombos o losanges – símbolos femeninos y emblemas del órgano sexual femenino: la matriz de la vida⁵¹⁴.

Dada la conexión del bordado de “tejidillo” navalqueño, con los tejidos coptos-musulmanes, y en relación con el simbolismo de la cruz griega, Rodríguez Peinado asegura que “...en el Arte Copto estos diseños no tuvieron necesariamente un simbolismo cristiano, aunque la complejidad de sus composiciones serviría para ocultarlo en algunas ocasiones. Las cruces griegas se ornaban en su interior con frutos o pedrería, simbolizando la transfiguración y el triunfo de Cristo sobre la muerte, porque en el Arte Copto, como en el Arte Paleocristiano, no se representaba a Cristo muerto, sino su triunfo sobre la muerte, por eso en las cruces no aparece el crucificado. Cuando la cruz se colocaba entre follaje aludía a la propagación del cristianismo”⁵¹⁵.

La cruz griega copta tiene su origen en el *ankh*⁵¹⁶ egipcio que fue asimilada a la cruz a partir del desarrollo del cristianismo en Egipto, ya que al estar destinado, en el mundo faraónico como atributo de los dioses y lla-

⁵¹³ SCHNEIDER (2001).

⁵¹⁴ Según Cirlot, el rombo como símbolo del órgano femenino, confirmaría la definición del rombo como instrumento mágico de los griegos, cuyo movimiento se creía que podía inspirar o acelerar las pasiones de los hombres, idea analógica y asociada de tipo fetichista. CIRLOT (1992), pág. 390.

⁵¹⁵ RODRÍGUEZ PEINADO (1993a). pág. 216.

⁵¹⁶ El *Ankh* es un jeroglífico egipcio que significa “vida”, un símbolo muy utilizado en la iconografía de esta cultura. También se la denomina *cruz ansada* (cruz con la parte superior en forma de óvalo, lazo, asa o *ansa*), *crux ansata* en latín, la “llave de la vida” o la “cruz egipcia”. Desde el siglo II d. C., con la difusión del cristianismo en el Valle del Nilo, se produjeron sincretismos: uno de ellos fue la adopción por parte de los cristianos egipcios (después llamados coptos) del símbolo “*anhk*” como una modalidad de cruz cristiana.

ve del Nilo, a insuflar vida a los difuntos o las cosas, fue voluntariamente aceptado por los cristianos como símbolo de resurrección en razón de una antigua profecía que anunciaba que el culto cristiano se perfilaría cuando se exaltase el signo jeroglífico de la vida.

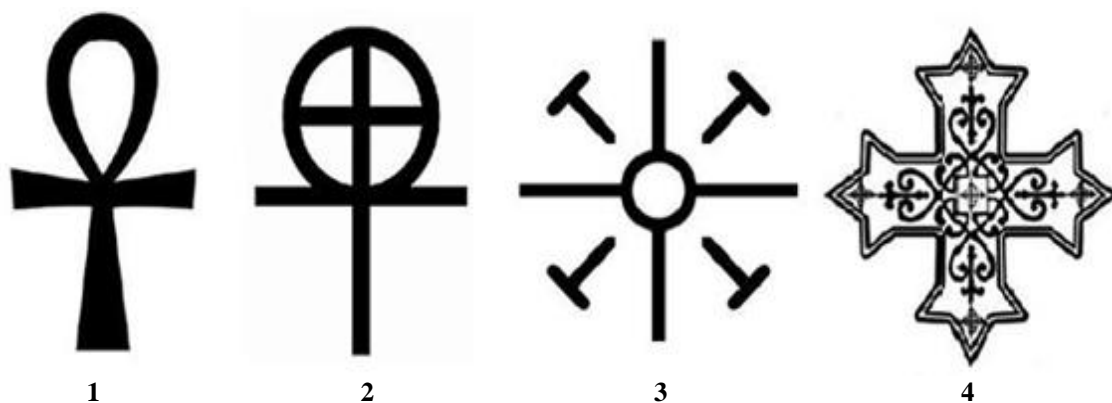


Fig. 160. Origen y evolución de la Cruz copta
1. Ano. 2. Cruz copta primitiva
3. Cruz copta antigua 4. Cruz copta moderna

La cruz copta primitiva fue empleada por el gnosticismo cristiano en Egipto. Consiste en una cruz representada con dos trazos y una cruz solar situada sobre el brazo superior de ésta; esta cruz solar, es una cruz dentro de un círculo, es un símbolo común en la prehistoria, en particular durante el período Neolítico hasta la Edad de Bronce en Europa. La combinación de la cruz y el círculo es la representación más simple concebible de la unión de las polaridades opuestas en el mundo occidental; suele asociarse con el sol, de ahí su nombre.

La cruz copta antigua consiste en una cruz con sus brazos iguales, representada con dos trazos y con un círculo de pequeño tamaño situado en su centro. En los cuatro cantones delimitados por los brazos aparecen representados los cuatro clavos con los que fue crucificado Jesucristo con la forma de la letra "T" mayúscula. La cruz copta moderna, es la más utilizada por la Iglesia Ortodoxa Copta de Alejandría y por la Iglesia Católica Copta⁵¹⁷. Posee una forma semejante a una cruz griega, con una decoración

⁵¹⁷ Existen dos Iglesias coptas diferenciadas, una es La *Iglesia Ortodoxa Copta*, fue fundada en Egipto en el siglo I, organizada en 3 patriarcados; el *Patriarcado Copto de Alejandría*, el *Patriarcado Copto de Etiopía* y el *Patriarcado Copto de Eritrea*; y otra La *Iglesia Católica Copta*. Según la tradición, ambas tienen su origen en la predicción de San Marcos, autor del Segundo Evangelio en el siglo I, que llevó el cristianismo a Egipto en la época del emperador Nerón. Se engloban en el conjunto de las antiguas iglesias orientales, que se separaron de la Iglesia primitiva por causa del Concilio de Calcedonia, del año 451. Históricamente los coptos católicos proceden de un cisma de la Iglesia copta, que se produjo en 1741.

abundante recordando en cuanto a su ornamentación estética a la estructura de algunos motivos cruciformes que encontramos con frecuencia en las composiciones decorativas de los bordados de tejidillo navalqueños (Fig. 132) que como hemos venido exponiendo tienen ciertas similitudes con las decoraciones coptas.



*Fig. 161. Composiciones cruciformes
Bordado de tejidillo.
Escuela de Navalcán (Toledo)
Colección particular*

Sigmas y espirales.

La figura de la S, vertical u horizontal y la espiral en todas su derivadas, se designan en el arte ornamental (al igual que las grecas, zigzagues, círculos, óvalos, etc.) con el nombre de *enrollamientos* recibiendo la denominación general de «fondos cósmicos», simbolizando la actividad de las fuerzas naturales y de los elementos, la relación y el movimiento, así como el ritmo en continuidad aparente⁵¹⁸.

Tanto la espiral como los signos sigmoideos han sido utilizados como símbolos del viento, pero corresponden más bien a las formas del torbellino o del huracán, concebidos como una conjuración de los tres elementos (aire, fuego, agua) contra la tierra: una revuelta de los elementos y las energías cósmicas, simbolizando en este sentido el fin de un tiempo y la promesa de un tiempo nuevo⁵¹⁹. La espiral aparece como evolución natural en numerosos ejemplos de la naturaleza, que conduce al espíritu humano a nociones de desarrollo, prosecución cíclica, desenvolvimiento espontáneo hacia un fin. Ambos símbolos están en estrecha relación simbólica y aparecen frecuentemente en los motivos de los bordados lagarteranos y navalqueños, así puede observarse la doble sigma vertical en forma de espiral en las gorgueras más antiguas de Lagartera y las sigmas o *eses* en simetría de traslación en dechados y piezas de indumentaria y ajuar doméstico de Navalcán. (Fig. 162).

La S parece estar formada por una luna menguante y otra creciente, es decir, por los símbolos de las dos fases del proceso de evolución e involución, alternancia que rige las relaciones sacrificiales del cielo y la tierra. Este mismo simbolismo en poco difiere con el de la espiral, emparentada a su vez con el laberinto: evolución a partir del centro, o involución, retorno al centro. Según Revilla, en otros contextos simbólicos, puede adoptar forma de espiral la representación del recorrido del alma después de la muerte, aproximándose paulatinamente al centro del ser, a la bienaventuranza o a la divinidad⁵²⁰. Por ello estas dos representaciones simbólicas aparecen con tanta frecuencia en las ornamentaciones de casi todas las culturas primitivas. Bien sea en forma de *enrollamientos*, sigmas, etc., o bien en forma de simple de curva en crecimiento en torno a un punto, la espiral es uno de los temas principales en el arte simbólico universal.

⁵¹⁸ CIRLOT (1992), págs. 222-412.

⁵¹⁹ CHEVALIER (2007), pág. 585.

⁵²⁰ REVILLA (1990), pág. 146.



*Fig. 162. Sigmas o “eses”
Dechado (Detalle). Bordado a tejidillo
Escuela de Navalcán (Toledo).
Colección particular*

La espiral es una forma esquemática de la evolución del universo y está relacionado con los símbolos de la luna, el laberinto, la vulva, la concha, el cuerno, etc., todo lo cual se resuelve en significaciones próximas a la fertilidad, la energía femenina, los ciclos naturales. La espiral es y simboliza emanación, extensión, desarrollo, continuidad cíclica pero en progreso, y rotación creacional⁵²¹. La mayoría de los tratadistas, y con ellos Eliade⁵²², convienen en que el simbolismo de la espiral es bastante complejo y de origen incierto. Se ha dicho que este motivo fue creado por la cultura danubiana, desde donde irradió al norte y sur de Europa y hacia Extremo Oriente a través de Asia.

También es muy común encontrarla en la ornamentación celta. Y en el caso de los bordados toledanos estas figuras de círculos, espirales y *eses* enlazadas son muy representadas en cerámicas, joyas y armas del pueblo vetton, pueblo de origen celta que habitó esta comarca toledana⁵²³. La ciencia moderna ha pretendido ver en la espiral un símbolo céltico del rayo, pe-

⁵²¹ Citado por Chevalier (2007). pág. 479, tomado de Champeaux G., trad. cast.: *Introducción al mundo de los símbolos*, Juventud, Barcelona. 1966, pág. 25.

⁵²² Citado por Cirlot (1992). pág. 196.

⁵²³ REVIRIEGO (1996), pág. 94.

ro esta explicación es insuficiente, pues la espiral es de hecho un símbolo cósmico, que ha pervivido a lo largo del tiempo, si bien es cierto, que se ha encontrado frecuentemente grabado por los celtas sobre los dólmenes o los monumentos megalíticos⁵²⁴.



*Fig. 163. Gorguera con espirales o “ceazos”
Escuela de Lagartera (Toledo) s.: XVII
Colección Pedagógico Textil (U.C.M.)*

En este trabajo vamos a hacer hincapié en la doble espiral ya que es uno de los motivos más particulares que se ha mantenido exclusivamente en la gorguera lagarterana, una de las piezas fundamentales del traje de este pueblo y uno de sus bordados de más antigua raigambre. La doble espiral aparece en la pechera de esta pieza de indumentaria, no siendo de extrañar su presencia, ya que según Revilla signos de espiral es frecuente hallar sobre ciertas figuraciones femeninas paleolíticas, precisamente marcando los puntos sexuales femeninos⁵²⁵.

En la gorguera lagarterana la doble espiral figura a ambos lados, derecho e izquierdo, de su parte frontal (Fig. 163), al igual que en muchas antiguas tradiciones distinguiendo entre la espiral creadora que se representa

⁵²⁴ CHEVALIER (2007), pág. 481.

⁵²⁵ REVILLA (1990), pág. 146.

dextrógira (que gira en el mismo sentido que las agujas del reloj), atributo de Palas Atenea⁵²⁶ y la destructora o torbellino, levógira (que gira en el sentido contrario al reloj), atributo de Poseidón⁵²⁷ (Fig. 164). De este modo, la doble espiral simboliza simultáneamente los dos sentidos del movimiento: el nacimiento y la muerte, o la muerte iniciática y el renacimiento en un ser transformado.

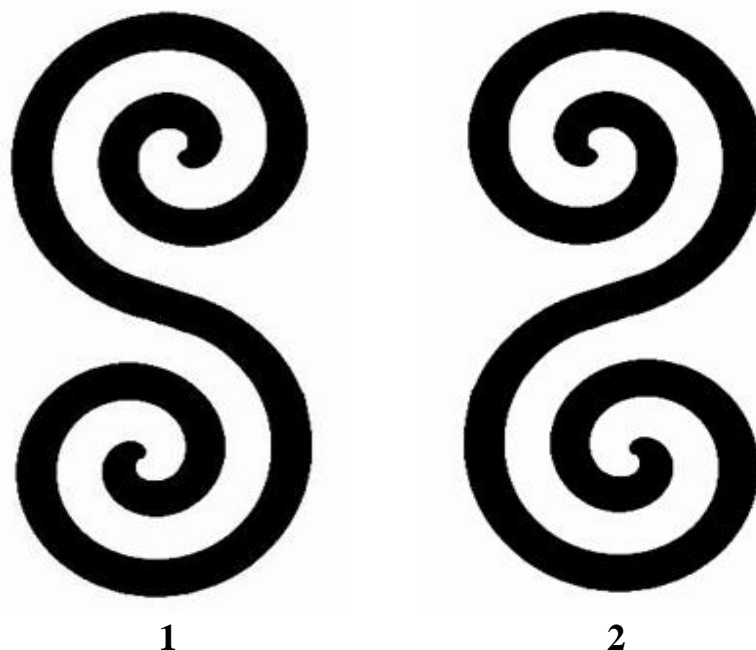


Fig. 164. Doble espiral
1. Doble espiral dextrógira. 2.: Doble espiral levógira

La doble espiral es el trazado de la línea media del *ying-yang*, que separa las dos mitades, negra y blanca, de la figura; en este mismo sentido de dualidad, podemos también analizar el simbolismo de los colores negro-blanco, que coinciden en las dobles espirales de esta gorguera. Los colores son por sí mismos un conjunto de símbolos y convenciones; así el blanco es el color que nos habla de lo esencial: la vida y la muerte, siendo a la vez claro exponente de la pureza y la inocencia y por extensión con la virginidad, la serenidad y la paz. El blanco es también la luz primordial, el origen

⁵²⁶ *Atenea*, también conocida como *Palas Atenea*, gran diosa olímpica griega de los sabios consejos, de la guerra, la defensa de los pueblos, esfuerzo heroico, tejidos, cerámica y otras artesanías. <http://www.theoi.com/Olympios/Athena.html>. 6-05-2001

⁵²⁷ *Poseidón* fue el gran Dios Olímpico de la mar, ríos, inundaciones y sequías, terremotos y caballos. <http://www.theoi.com/Olympios/Poseidon.html>. 6-05-2011.

del mundo, el principio de los tiempos; el color de todo lo que remite a lo trascendente. El negro nos remite espontáneamente a los aspectos negativos, a las tinieblas y por lo tanto a la muerte y al duelo; asociado a la tierra, al infierno y al mundo subterráneo. También en los colores como en toda la simbología en general existe la ambivalencia interpretativa a este respecto, el blanco simboliza la materia indecisa, la de los fantasmas y los espectros, el eco del mundo de los muertos y el negro tiene su otra cara, existiendo un negro respetable, el de la templanza, la humildad y la austeridad. Pero en definitiva la pareja blanco-negro (positivo-negativo) simbólicamente es siempre la oposición de claridad contra oscuridad⁵²⁸.

La espiral doble parece estrechamente asociada a las aguas, siendo éstas el elemento de transición, transformación y regeneración, la espiral doble las representa en toda su efectividad simbólica. Por eso aparece con frecuencia en muchas culturas de carácter marino, como por ejemplo en la cultura cretense. En relación con la concha espiriforme el simbolismo es reforzado por especulaciones matemáticas, que ven en ella el signo del equilibrio en el desequilibrio, del orden del ser en el seno del cambio. En síntesis, es un símbolo «macrocósmico» y en este sentido Cirlot, dice que “...la doble espiral puede ser considerada como la proyección plana de las dos mitades del huevo del mundo, del andrógino primordial separado en dos partes, aguas superiores y aguas inferiores”⁵²⁹.

En cuanto a la denominación semántica de este motivo, en Lagartera se le conoce con el nombre de *ceazos* por derivación de *cedazo*⁵³⁰ debido al parecido que guarda este bordado con dicho instrumento utilizado en la agricultura. El estudio de la etimología y los fenómenos léxicos constituye un buen método de investigación para comprender los mecanismos y características del símbolo. Para gran cantidad de autores anteriores al siglo XIV, la verdad de los seres y las cosas debe buscarse en las palabras: si se halla el origen y la historia de cada palabra, se puede acceder a la verdad “on-

⁵²⁸ PASTOUREAU (2006a). págs. 53-61.

⁵²⁹ CIRLOT (1992). pág. 196. Respecto a esta vinculación con la androginia primordial, es curioso destacar que hasta mediados del siglo XX, en Lagartera se vestía a los niños y a las niñas con a misma indumentaria denominada de “infante”, es decir hasta que cumplían los siete años. Esta costumbre se mantiene también en los ambientes cortesanos del siglo XVII, así podemos verlo en algunos de los retratos que Velázquez hizo a los infantes de la Casa de Austria como los del *El Príncipe Baltasar Carlos* (1632) Colección Wallace, Londres, o el del *El Infante Felipe Prospero* (1660) Museo de Historia del Arte, Viena.

⁵³⁰ *Cedazo*. (Del lat. *saetacĕum*, criba de seda). Instrumento compuesto de un aro y de una tela, por lo común de cerdas, más o menos clara, que cierra la parte inferior. Sirve para separar las partes sutiles de las gruesas de algunas cosas, como la harina, el trigo, etc. Diccionario de la Real Academia Española. Vigésima segunda edición. www.rae.es. 09/12/2011.

tológica” del ser o del objeto que se designa⁵³¹. Por lo tanto, buscaremos el origen latino de la palabra cedazo (del latín *saetacĕum*, cribo de seda) utensilio que sirve para cerner, también (del latín *cernĕre*, separar), de este modo podríamos hacer una relación analógica entre las palabras y sus correspondencias; nuestra labor será entonces *cribar*, hacer una selección rigurosa, pero a la vez sutil y delicada como la seda, para intentar establecer una relación entre algo aparente (como hemos visto con el significado científico-simbólico de la espiral y espiral doble) y lo que pueda haber oculto detrás de las palabras y de los objetos, pues tanto una palabra, una forma, un color, una materia, un número, etc., pueden estar investidos de una función simbólica y, de ese modo, evocar, representar o significar algo diferente de lo que pretende ser o demostrar.

Así pues, ateniéndonos al significado semántico de *cernere*, que a la vez de separar, también significa: depurar, afinar los pensamientos; intentaremos cernir y discernir (del lat. *discernĕre*, distinguir algo de otra cosa, señalando la diferencia que hay entre ellas.), no sin ello apelar a lo imaginario, pues el estudio de los símbolos requiere que no se establezca una frontera demasiado nítida entre lo real y lo imaginario; pues según afirma Pastoureau, “...*lo imaginario siempre forma parte de la realidad, lo imaginario es una realidad*”⁵³². Para ello, agregaremos un dispositivo muy común en iconografía simbólica de la *pars pro toto*, es decir, la parte por el todo, análisis de tipo semiológico pero también basado en nociones especulativas respecto de las relaciones entre el microcosmos y el macrocosmos.

Siguiendo este método de investigación agregaremos que esta doble espiral es también la doble enroscadura de las serpientes alrededor del caduceo: polaridad y equilibrio de las dos corrientes cósmicas contrarias y antagónicas. El caduceo es emblema de Hermes⁵³³ (Mercurio), la leyenda del caduceo se relaciona claramente con el caos primordial (dos serpientes

⁵³¹ PASTOUREAU (2006b). pág. 15.

⁵³² PASTOUREAU (2006b). pág. 19-20. En este mismo sentido este autor asegura que “... *que esa desviación respecto del uso o de la norma permite acceder a una simbología de naturaleza exponencial, aquella que los antropólogos a veces califican de “salvaje”, es decir, una simbología dentro de la cual las lógicas o los procedimientos se transgreden a sí mismos para situarse en otro nivel, superior al anterior*”.

⁵³³ Hermes, Dios Olímpico del panteón griego, cuya principal característica consiste en su ser el Heraldo de los dioses, es el Dios de la habilidad en el uso del discurso y de la elocuencia en general. Entre sus atributos está el *caduceo* mencionado con frecuencia en los poemas homéricos como elemento de magia personal por medio del cual se cierra y abre los ojos de los mortales. Según el himno homérico y Apolo-doro, este atributo mágico, lo recibió de Apolo; y parece que hay que distinguir dos pentagramas, que después se unieron en uno: primero, el heraldo original ordinario, rodeado de cintas blancas que fue cambiado por artistas posteriores en dos serpientes. <http://www.theoi.com/Olympios/Hermes.html>. 14-05-2011.

que se baten), con su polarización (separación de las serpientes por Hermes) y con el arrollamiento alrededor de la varita que realiza el equilibrio de las dos tendencias contrarias alrededor del eje del mundo, lo que nos permite afirmar que el caduceo y a su vez, por correspondencia analógica la doble espiral de la gorguera que estamos tratando, simbolizaría la paz. Hay varias interpretaciones respecto al simbolismo de caduceo, pero de hecho, según Chevalier lo que define su esencia es su composición misma y la síntesis de sus elementos, evocando *el equilibrio dinámico de fuerzas opuestas*, que se armonizan para constituir una estática y una estructura activa más alta y fuerte⁵³⁴. Por último, siguiendo la interpretación simbólica y mitológica que atribuye el caduceo a Asclepios⁵³⁵ (Esculapio) padre de los médicos y dios de la medicina, ciencia que se desarrolla alrededor del mito de este dios y se resume en el caduceo: la verdadera curación y la verdadera resurrección son las del alma. Así, de igual modo, las dobles espirales o *ceazos* se desarrollan a ambos lados de la abertura de esta gorguera lagarterana en la parte central del pecho donde se localizan nuestras emociones, el amor, los sentimientos, el equilibrio y el bienestar.

⁵³⁴ CHEVALIER (2007), pág. 229.

⁵³⁵ *Asclepio o Asclepios* (en griego Ασκληπιός), Esculapio para los romanos, fue el dios de la Medicina, fue representado como un hombre con barba, sosteniendo un bastón de serpiente entrelazada. La sede principal de su culto en Grecia fue Epidauro, su templo no era solo un lugar de culto, sino que llegó a ser el centro terapéutico más grande de la antigüedad. Las serpientes estaban vinculadas a este dios por ser símbolos de prudencia y renovación; y de descubrir hierbas de poderes extraordinarios, don que poseía a su vez este dios. También las serpientes eran guardianes de pozos con poderes de aguas saludables. <http://www.theoi.com/Ouranios/Asklepios.html>. 14-05-2001.

VIII. 2. Iconología religiosa (s.: XVI al XX).

Al abordar la iconografía cristiana a partir del siglo XVI, tenemos que hablar necesariamente de la Reforma Católica o Contrarreforma, como respuesta a la reforma protestante de Martín Lutero, ante las diferencias teológicas y disciplinarias que se plantearon; culminando en el Concilio de Trento, celebrado entre 1545 al 1563. En este Concilio se aprobaron una serie de decretos doctrinales con respecto a los dogmas, el papado, la disciplina y las órdenes religiosas, influyendo de manera decisiva en el arte y los artistas, a la vez que se iniciaba una lucha contra las “libertades” del Renacimiento. El texto aprobado no podía ser más claro: “Este Santo Sínodo prohíbe que se sitúen en la iglesias imágenes que se inspiren en un dogma erróneo y que puedan confundir a los simples de espíritu. [...] Por lo demás, ocúpense los obispos con tanta diligencia y cuidado de estas cosas que no se advierta nada desordenado o dispuesto de cualquier modo y confusamente, nada sea profano y deshonesto, puesto que a la casa de Dios conviene la santidad»⁵³⁶

Es a partir de estas normativas tridentinas, cuando se empiezan a elaborar tratados teóricos moralizadores, no solo en la figuración del arte sagrado, sino sobre el arte en general⁵³⁷. En estos tratados se exige a los artistas no solo conocimientos, sino sentimiento, piedad y fe, requisitos necesarios para que a su vez puedan transmitirlos a su obra. El “buen cristiano”, debía rechazar, condenar y evitar todo aquello que se consideraba contrario a la moral cristiana. El “decoro” sería el concepto central en toda representación figurativa de la creación artística, ya que su eficacia didáctica, su buena difusión y enseñanza, fomentaría las “verdades de la fe”.

A pesar de todo, la creación artística, tanto sagrada como profana, pudo desarrollarse con cierta facilidad, hubo personalidades eclesiásticas que también valoraban la inventiva, la originalidad o simplemente la belleza, al margen del «gusto» o de la «normativa» oficial. La sociedad cada vez más secularizada establece y diferencia los límites entre las distintas parcelas de la vida, científica, intelectual o religiosa. La Iglesia tuvo que admitir la separación entre ciencia y religión, razón y fe.

⁵³⁶ MÂLE (2001); CARMONA MUELA (1998).

⁵³⁷ A tan solo un año del dictamen de Trento, en Italia Andrea Gilio publica su *Diálogo degli errori e degli abusi de' Pittori circa l'Istoria* (1564), al que siguen, entre otros, *Istruccioni fabricae et et suppellectilis ecclesiasticae*, de San Carlos Borromeo (1577). Muy importante es, también el libro del flamenco Juan Molano *De picturis et imaginibus sacris* (1570). En España les siguen Francisco Pacheco, suegro de Velázquez, en su *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas* (1649) y el jesuita Jerónimo Nadal con el libro *Evangelicae Historiae Imagines* (1593), que utilizó también Pacheco para fijar la iconografía de la vida de Jesús. CARMONA MUELA (1998), pág. 28.

Tras la mesura del Renacimiento y el retorcimiento del manierismo, en la Roma de los Papas se advierte la necesidad de un arte nuevo adaptado a los nuevos tiempos. La aparición del período Barroco a principios del siglo XVII, que abarcará casi todo el siglo XVIII, supondrá un cambio cultural que se extenderá a todas las artes, hasta la aparición del Neoclasicismo.



*Fig.165. Virgen niña en éxtasis
Francisco de Zurbarán (s.: XVII)
Metropolitan Museum of Art. Nueva York*

Durante el Barroco, todo fue enfocado alrededor del hombre individual, el arte se hace entonces menos distante de las personas. La Iglesia exige a todos los artistas que se alejen de las elaboraciones sofisticadas y de los misterios teológicos, para llevar a cabo un arte sencillo, directo, fácil de leer, para todos los fieles. Los personajes han de ser cercanos al pueblo: los santos dejan de vestir como cortesanos, para aparecer como personajes vulgares. El énfasis de la acción ha de colocarse sobre el dramatismo; la consigna fue ganar al fiel a través de la emoción. Las escenas se vuelven dinámicas, las composiciones se complican para ofrecer variedad y colorido. Las luces, los colores, las sombras (el claroscuro) se multiplican y ofrecen

una imagen vistosa y atrayente de la religión y sus protagonistas, enriqueciéndose su iconografía hacia una tendencia y una búsqueda del realismo que se conjuga con lo teatral y lo efectista.

El arte del barroco introduce en el repertorio de la iconografía cristiana expresiones, si no desconocidas, al menos poco familiares al arte religioso medieval, como por ejemplo, *el triunfo* y *el éxtasis*. La Iglesia tiende a glorificar no sólo el heroico coraje de sus mártires mediante la atrocidad de los suplicios, sino que les inviste de la beatitud y confianza puestas en las recompensas celestiales que les han sido prometidas.

Además, conviene señalar, que de la misma manera que los pintores renacentistas a veces sólo buscan en la Biblia la ocasión de modelar cuerpos desnudos, los barrocos encuentran pretextos para sus pretensiones efectistas. De esta manera, ya desde mediados del siglo XVIII, la sociedad cada vez más secularizada por los principios filosóficos de la Ilustración, diferencia y establece límites entre las distintas parcelas de la vida, científica, intelectual o religiosa, que consecuentemente se manifestará en todos los ámbitos de la cultura. La Iglesia se opuso sin éxito a esta delimitación, y tuvo que admitir la separación entre ciencia y religión, razón y fe, entre religión y política, y el dios cristiano pasa de ser el centro del universo para poner en él al hombre.

En el siglo XIX, surgirá el Neoclasicismo como movimiento estético. Quizá el rasgo más característico de la influencia de la Ilustración en las artes, sea el deseo de que sirvan de instrumento educativo; ya no deben contribuir a exaltar el poder de la iglesia o de la monarquía, sino ser reflejo de las virtudes cívicas. Esto conlleva un decaimiento de los temas religiosos en el arte, resultando fríos y con falta de autenticidad, salvo contadas excepciones.

En España, una de estas excepciones sería Goya, demostrando en el primer cuarto de siglo que aún era posible hacer una pintura religiosa creíble con cuadros como “La última comunión de San José de Calasanz (Museo de la Residencia Calasanz, Madrid) o “La Oración del Huerto” (Iglesia Colegio Escolapios de San Antón. Madrid). La espiritualidad de Goya tuvo, con toda probabilidad, muy poco que ver con lo eclesial. Pero precisamente por ello, estos dos cuadros cobran todo el valor de un símbolo: demuestran como a través de la expresión de la autenticidad individual, de la hondura humana, puede llegarse a la realización de una obra satisfactoria desde el punto de vista religioso. La gran lección de Goya como pintor religioso es que pone de manifiesto que para dotar a una obra de eficacia se necesita

conocimiento del tema, autenticidad y emoción personal ante la obra que se realiza⁵³⁸.

En contraposición al academicismo neoclásico, aparecerán en Europa grupos como los Nazarenos, pintores de principios del siglo XIX, pertenecientes al Romanticismo alemán, que pretendían revivir la honradez y espiritualidad del arte cristiano medieval; al igual que los Prerrafaelistas ingleses, evocando el estilo de los antiguos pintores del Renacimiento, anteriores a Rafael (de ahí el nombre del grupo) especialmente basándose en los autores y temas propios del Trecento y el Quattrocento. Trataron de destacar la significación espiritual del arte, intentando conciliar religión y ciencia documentándose cuidadosamente en temas bíblicos. La influencia del prerrafaelismo ha llegado a ser considerada por algunos estudiosos precursora del Simbolismo europeo.

En Francia, durante este mismo siglo, se produjeron obras de pintura religiosa importantes de la mano de Delacroix, Bonnat, y el simbolista Puvis de Chavannes, pero aún así, la iconografía religiosa entra en completa decadencia en el siglo XX. La fabricación industrial y estandarizada ha sustituido el esfuerzo personal de creación artística. El artista ha tenido una desafección hacia los temas religiosos. Incluso Vicent van Gogh, buen conocedor de la Biblia, y que había estado a punto de ser pastor evangelizador, llega a plantear esta cuestión: “¿No se puede representar la angustia sin tener que representar a Jesús en el Huerto de los Olivos?”⁵³⁹.

La pérdida de la cultura religiosa es una consecuencia negativa de la secularización de estos últimos siglos. La secularización es el cumplimiento del ideal kantiano de la "mayoría de edad" del hombre. Éste "ya no necesita" la tutela de la religión, sino que puede pensar y decidir por sí mismo, pero esta misma pérdida de unidad espiritual e ideológica es la que hará que el arte religioso pierda el carácter de comunicar y enseñar.

La historia del arte no es sólo el estudio de unas reglas técnicas concretas, de un desarrollo formal determinado, ni la secuencia cronológica de obras y artistas; es también y sobre todo el estudio de su historia, cultura pensamiento y creencias religiosas. La obra de arte sacro, lo mismo que su

⁵³⁸ ÁLVAREZ LOPERA (1988), págs. 81-120.

⁵³⁹ VAN GOGH (2007).

análisis y estudio, se puede hacer sin fe, pero no sin conocimiento. Olvidar las circunstancias en que se gestó es olvidar su sentido y su significado.

No obstante, en los bordados toledanos la religiosidad popular queda notablemente de manifiesto, no solo como manifestación de lo sagrado sino también centrada en las prácticas rituales y como una forma de mantener una relación propiciatoria con las entidades sobrenaturales, transmitida mediante mecanismos de socialización en el ámbito familiar y local mediante vivencias colectivas de todo tipo -tradiciones populares, festividades, peregrinaciones, romerías, procesiones, ritos de pasaje, ect. En este sentido, la mujer del medio rural ha sido profundamente religiosa conservando en sus bordados un buen repertorio de signos y símbolos religiosos de carácter cristiano. Estos temas, al igual que en los bordados eruditos, están presentes en los bordados populares de la época medieval, siguiendo vigentes también en los estilos renacentes y barrocos, manteniéndose con escasas alteraciones hasta la actualidad.

VIII. 2. 1. - Piezas ceremoniales.

Dentro de este apartado incluiremos un conjunto de piezas usadas en las ceremonias religiosas, pertenecientes en su origen al ajuar doméstico, decoradas con abundantes escenas religiosas y que se utilizan actualmente como ornamentos sagrados, aunque por esta denominación se vienen considerando todas las vestimentas sacerdotales, las piezas de altar y ceremonias, y las que visten las imágenes religiosas. Dado la extensión del tema y que muchas de sus piezas formarían parte del *bordado litúrgico*, en este trabajo solo analizaremos las piezas del bordado popular pertenecientes al ajuar doméstico y ritual/ceremonial que pueden considerarse como parte de los ornamentos sagrados populares.

Para ello, hemos elegido algunos temas iconográficos que hemos considerado más relevantes por su alto interés iconológico. Presentando en este capítulo, escenas relacionadas con la vida de la Virgen, como La Anunciación, La Encarnación y La Visitación; la escena de El Nacimiento de Jesús y el relato relacionado con su vida pública: Jesús y la Samaritana, así como las escenas de su Pasión y Muerte: La Oración del Huerto, La Flagelación, La Coronación de espinas o “Ecce Homo”, El Camino del Calvario o “Vía Crucis” y la Crucifixión.

Como hemos señalado anteriormente, hay piezas que con el paso del tiempo han pasado a cumplir diferente función para la cual fueron confeccionadas. Este es el caso de las *colgaduras*, *delanteras*, *goteras*, *cielos* o *corredores* con que se “vestían” o engalanaban tanto las camas noviales o

de *vistas* de la provincia de Toledo, como el *tálamo o cama nupcial* lagarterana. Muchas de estas piezas son utilizadas colgadas de las fachadas y adornando las puertas de las casas convertidas en altares, en las calles por donde pasa la Eucaristía durante la celebración de la Procesión del Corpus Christi, que se lleva a cabo el siguiente jueves al octavo domingo después del Domingo de Pascua.

Por el valor artístico dentro de la iconografía cristiana y el alto nivel simbólico e iconológico que adquieren muchas de las imágenes y motivos que ornamentan muchas de sus piezas, analizaremos con especial interés las que formaron parte del *tálamo o cama nupcial* de Lagartera, y que son utilizados hoy en día para decorar y embellecer calles y altares en la Procesión del Corpus Christi, celebración que se viene desarrollando en este pueblo desde 1590⁵⁴⁰.

Como hemos visto en el apartado correspondiente, *el tálamo o cama nupcial* de Lagartera tiene la singular característica de que la ornamentación iconográfica de sus piezas procede casi en exclusiva del ámbito religioso cristiano, correspondiente en su mayoría a episodios bíblicos, temas cristológicos, marianos y representaciones de santos.

El tálamo o cama nupcial se ha mantenido en Lagartera hasta principios del siglo XX como elemento simbólico de carácter ritual y ceremonial de boda, además de ser exponente de riqueza o prestigio social. A mediados de este mismo siglo el montaje de estas camas fue desapareciendo al ser sustituidas por camas más comunes de madera, hierro o latón.

De esta manera, las piezas que ornamentaban la cama nupcial, tan ricas en el repertorio iconográfico religioso y simbólico y tan admirablemente elaboradas, han cambiado de función, pasando de pertenecer al ajuar doméstico de cama dentro del ritual de boda, a ser utilizadas como orna-

⁵⁴⁰ La Procesión del Corpus Christi de Lagartera, se institucionaliza a partir del 21 de febrero de 1589, cuando en Roma Sixto V, en el cuarto años de su pontificado, otorga cartas apostólicas para la fundación en este pueblo de la Cofradía del Santísimo Sacramento. Al año siguiente, el 21 de junio de 1590, se celebra la primera procesión del Corpus. Para este día se montan altares en las entradas de las casas (“casa-puertas”) ricamente decorados con las mejores colchas, delanteras, frontales y reposteros. La tradición de vestir la mesa de estos altares en Lagartera se inicia por el frontal, a lo que sigue la pieza denominada sábana sacramental, la colcha de percal, el paño *de los frailes*, con puntilla de bolillo de oro, y finaliza en la parte superior con el llamado tapador, adornado con tisú y grupos de tres claveles en cada una de sus esquinas. En el centro de ellos se colocan imágenes del Niño Jesús. La mayoría de estas piezas proceden de los ajuares ceremoniales de boda o formaban parte del tálamo o cama nupcial. DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE TOLEDO (2007), pág. 33.

mentos sagrados en una ceremonia religiosa de tradición secular en toda la provincia de Toledo y con especial relevancia en Lagartera⁵⁴¹.

Son varios los temas marianos que frecuentemente aparecen en la ornamentación iconográfica de las antiguas colgaduras del tálamo o cama nupcial lagarterana, convertidas en la actualidad en reposteros. La Virgen María se encuentra representada en diferentes episodios e investida en cada escena con los diferentes atributos que la iglesia católica ha ido estableciendo de acuerdo a sus creencias y sus dogmas. Una de las representaciones más características es bajo la advocación de Virgen del Rosario, como patrona de Lagartera (Fig. 166).



*Fig.166. Virgen del Rosario
Fragmento de colgadura en malla
Escuela de Lagartera (Toledo)
Colección particular*

Los episodios narrativos de estas *colgaduras-reposteros* van divididos en *encastros* o cuadrículas, pero no llevan un orden correlativo secuen-

⁵⁴¹ La Procesión del Corpus Christi ha sido declarada Fiesta de Interés Turístico Regional de Castilla-La Mancha desde el años 2007 y sido propuesta por el Consejo de Patrimonio Histórico a la UNESCO , junto con otras cinco fiestas de Castilla La Mancha, para ser declarada Patrimonio Inmaterial de la Humanidad.

cial, sino que podemos encontrar escenas relacionadas con diferentes episodios bíblicos o representaciones iconográficas de variada tipología.

Así por ejemplo, podemos encontrar a la Virgen junto al Sacrificio de Isaac, tema recurrente en estas colgaduras lagarteranas al igual que en toda la iconografía cristiana desde arte paleocristiano hasta la Edad Media y el Renacimiento, como símbolo de la sumisión de Abraham a la voluntad de

Dios y prefiguración del sacrificio de Jesucristo o escenas correspondientes a los diferentes ciclos de la Vida de Jesús, como el Nacimiento junto a Episodios de su Muerte y Resurrección e incluso correlacionadas con otras escenas iconográficas de diferente índole como por ejemplo, la Adoración Eucarística (Fig. 167).

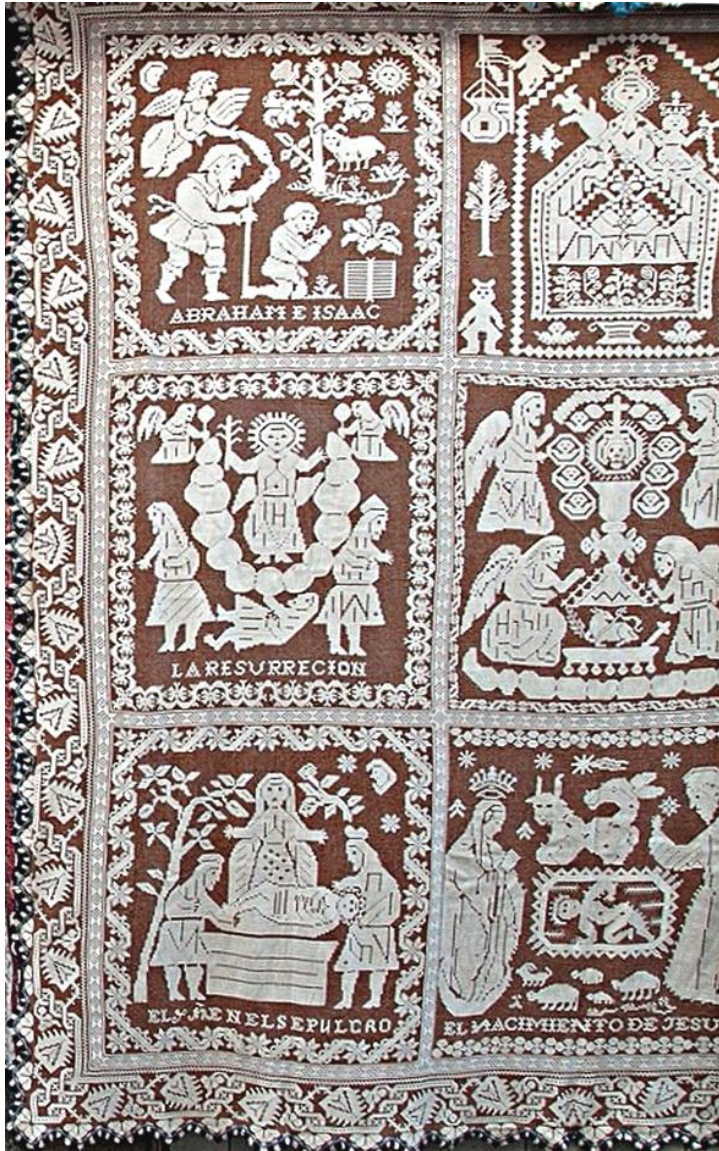


Fig.167. Colgadura. Motivos en variación temática. Esc. de Lagartera (Toledo) Colección particular

Donde sí guardan una cierta correlación son en la Escenas de la Pasión del Señor con las que van ornamentadas habitualmente las *delanteras* y *colgaduras* de cama; quizás porque la artista-bordadora conozca mejor los episodios a través de la predicación evangélica, además de que las formas rectangulares de estas piezas tanto en su distribución horizontal o vertical se prestan de manera idónea para hacer un buen orden compositivo. Además de las escenas señaladas y las que analizaremos en este capítulo,

también aparecen frecuentemente representadas escenas iconográficas como El Descendimiento, El Sepulcro, y La Resurrección (Lámina XII).

Una de las representaciones más habituales en las *colgaduras* en que aparece la Virgen María es en el episodio de **La Anunciación**, Con este término se identifica el momento en que la Virgen María escucha las palabras del arcángel Gabriel anunciándole que va a ser Madre de Dios. Se conoce también como Encarnación porque el Verbo Divino se hizo carne en la persona de Jesucristo cuando la Virgen aceptó el mensaje divino. (Fig. 168) según el evangelio de San Lucas (Lc, 1, 26-38) relata el episodio acaecido en Nazaret, citando la turbación de María ante el arcángel San Gabriel⁵⁴².

La historia es narrada también en algunos evangelios apócrifos, como el Protoevangelio de Santiago donde se introducen ciertas variaciones como su dedicación a hilar la púrpura y la escarlata para el velo del templo, relatando así la Anunciación: *“Y María tomó su cántaro, y salió para llenarlo de agua. Y he aquí que se oyó una voz, que decía: Salve María, llena eres de gracia. El señor es contigo, y bendita eres entre todas las mujeres. Y ella miró en torno suyo, a derecha e izquierda, para ver de dónde venía la voz. Y, toda temblorosa, regresó a su casa, dejó el cántaro, y, tomando la púrpura, se sentó y se puso a hilar.*

Y he aquí que un ángel del Señor se le apareció, diciéndole: no temas, María, porque has encontrado gracia ante el Dueño de todas las cosas, y concebirás su Verbo. Y María, vacilante, respondió: si debo concebir al Dios vivo, ¿daré a luz como toda mujer da.

Y el ángel del Señor dijo: no será así, María, porque la virtud del Señor te cubrirá con su sombra, y el ser santo que de ti nacerá se llamará Hijo del Altísimo. Y le darás el nombre de Jesús, porque librá a su pueblo del sus pecados. Y María dijo: he aquí la esclava de Señor, hágase en mí según tu palabra”. (Protoevangelio de Santiago, 11, 1-3)⁵⁴³.

⁵⁴² El Arcángel San Gabriel, (en hebreo: *Gavri'el*; en árabe *Jibrīl* o *Jibrail*; en latín *Gabrielus*). Es uno de los tres arcángeles principales dentro de las religiones judía, cristiana e islámica; lo consideran arcángel por ser junto con Miguel y Rafael, los únicos ángeles con nombre, y encargados de llevar misiones importantes. En la tradición bíblica, es a veces considerado como el ángel de la muerte (porque por ejemplo anuncia a María su muerte) o uno de los mensajeros de Dios. En el Islam, a Gabriel se le considera también como uno de los principales mensajeros de Dios, pues es él quien reveló a Mahoma el Corán, pero difiere de títulos que se le otorgan en otras religiones (por ejemplo, el ángel de la muerte en el Islam es Azrael y no Gabriel). Su representación más común es la de la Anunciación; o en el caso musulmán, la de la revelación a Mahoma, también creen que Gabriel acompañó a Mahoma en su ascensión al cielo.

⁵⁴³ PUIG (2008), pág. 149.



*Fig. 168. La Anunciación
Fragmento de colgadura en malla
Escuela de Lagartera (Toledo)
Colección particular*

En el fragmento que aquí presentamos el arcángel Gabriel lleva el cetro que le acredita como mensajero siendo símbolo del poder delegado por Dios, rematado por una cruz y una *filacteria* con las primeras palabras que le dirige a la Virgen «*Ave María, Gracia Plena*». La Virgen aparece en

genuflexión frente al ángel, ocupada en la lectura de la Biblia, o más exactamente, según los Padres de la Iglesia, acerca de la profecías de Isaías:

«He aquí que una doncella está encinta y va a dar a luz un hijo, y le pondrá por nombre Emmanuel» (Is 7,14).

Resulta significativo que en el fragmento de esta pieza La Virgen María aparezca en la versión “intelectualizada” leyendo junto al atril y no hilando y con un canastillo o cesto donde se encuentran sus útiles de costura que sería una interpretación más adecuada de la mujer bordadora pero no es propia de la iconografía de la Anunciación en Occidente, sino en la Iglesia Oriental y no será hasta la plena Edad Media cuando se desarrolle en el interior de una estancia cerrada⁵⁴⁴.

En otras representaciones de la Anunciación aparece junto a María algún cesto de labores, porque según la tradición estaría hilando lana para tejer el velo del Templo, puesto que éste había de rasgarse al morir Jesús en la cruz, aquí en cambio aparecen varias estrellas típicas del bordado lagarterano relleno en fondo de la pieza y adornando el manto de María⁵⁴⁵.

Las estrellas como fulgor en la oscuridad, son símbolo del espíritu, por su multiplicidad se relacionan con el ejército espiritual luchando contra las tinieblas. Por esta causa, la “identificación con la estrella”, representa la posibilidad sólo reservada al elegido, obviamente en este caso la “elegida” sería María. Por otra parte, desde la Edad Media la estrella ha sido un símbolo mariano: en cuanto orientación hacia la seguridad (Estrella Polar), introductora a la luz (Estrella matutina) y en sí misma fuente de luz purísima. No es de extrañar que con tal significado aparezcan las estrellas en este bordado lagarterano, pues las letanías marianas⁵⁴⁶, sus invocaciones y alabanzas están muy presentes en el fervor popular.

En el ángulo superior derecho encontramos al Espíritu Santo en forma de paloma (Lc 3, 22) personificando a la tercera persona de la Trinidad. En algunas ocasiones se sitúa sobre la cabeza de la Virgen escenificando el

⁵⁴⁴ La puerta cerrada de la estancia puede hacer referencia a la definición ritual de María como “Puerta del Cielo”. AMO HORGA (2009), pág. 236.

⁵⁴⁵ En el tema de la Anunciación en el arte bizantino, la Virgen generalmente se cubre con un *maphorion* adornado con tres estrellas con simbolismo trinitario que la caracterizan como *Theotokos* (Madre de Dios). RODRÍGUEZ PEINADO (2012a).

⁵⁴⁶ Etimológicamente la palabra letanía proviene del vocablo griego *λιτανεία* que pasó al latín utilizado especialmente en su forma plural *litaniae* que significa súplica o rogativa. Los orígenes de las letanías se remontan a los primeros siglos de la cristiandad. Aunque al principio eran dirigidas sólo a Dios (en súplicas) se añadieron con el tiempo invocaciones a santos y sobre todo a la Virgen María (en intercesiones) usadas a partir del siglo VII. Pudiéndose afirmar que ya en la segunda mitad del siglo XII existían letanías marianas completamente autónomas que proceden de analogías bíblicas entre las estrellas y la Virgen, tales como: *Stella cæli clarísima*, *Stella maris firmísima*. BASTERO DE ELEIZALDE (2004), págs. 1339- 1348.

versículo de San Lucas “El Espíritu Santo vendrá sobre ti, y la virtud del Altísimo te cubrirá con su sombra, y por eso el ijo engendrado será santo” (Lc. 1, 35). Por otra parte, la paloma ha disfrutado de una larga tradición como arquetipo de pureza y sencillez y -desde el episodio del arca de Noé- como portadora de la rama de olivo símbolo de paz y armonía⁵⁴⁷.

En el ángulo inferior derecho, hay una personificación de la Luna, que por lo general representa el poder femenino, la Diosa Madre, la Reina del Cielo y la protección. En este caso sería reinterpretación pagana asimilada por el cristianismo. La luna creciente, como aquí la vemos, representaría por analogía, la luz, el crecimiento y la regeneración, como preludio de la Obra de Redención.

La representación de la Anunciación en estas colgaduras lagarteranas presenta pocas variaciones, La Virgen siempre está representada según la tradición occidental, junto al atril o mesa que sostiene la Biblia, con el pelo descubierto o con manto. El Ángel varía de proporciones, llegando a veces a ser de mayor tamaño que la Virgen; suele aparecer en el aire exento o apoyado en una nube, porta comúnmente cetro y filacterias.

La causa de que se encuentren tan pocas variaciones y que solo haya dos, máximo tres modelos es que se copian invariablemente generación tras generación manteniendo la misma tipología aunque pertenezcan a distintas épocas. Hay cambios técnicos respecto a la habilidad de la bordadora en su ejecución, en los que incluyen algunas modificaciones en la ornamentación geométrica o vegetal, pero la morfología de los personajes e incluso la disposición de los mismos, sigue prácticamente inalterable. En cambio, sí hemos encontrado representaciones de **La Encarnación** (Fig. 169).

El momento teológico de la Anunciación se corresponde con el de la Encarnación. El Verbo de Dios se hizo carne cuando la Virgen María aceptó su destino salvífico. Dios asume en el seno de una virgen la naturaleza humana. El Hijo de Dios, la segunda persona de la Trinidad, participa así de una doble naturaleza: la divina y la humana.

Así encontramos la representación iconográfica del Ángel del Señor, en otro de los *encastros* de una colgadura lagarterana, (Fig. 138) siguiendo el relato de San Lucas, cuando aparece el Ángel diciendo: «*No temas, María, porque has hallado gracia delante de Dios; vas a concebir en el seno y vas a dar a luz un hijo, a quien pondrás por nombre Jesús...*» (Lc, 1, 30-31) y «*...María respondió al ángel: ¿Cómo será esto, puesto que no*

⁵⁴⁷ CHEVALIER (2007), pág. 796.

conozco varón? El ángel le respondió: « El Espíritu Santo vendrá sobre ti y el poder Altísimo te cubrirá con su sombra; por eso el que ha de nacer será santo y será llamado Hijo de Dios... » (Lc, 1, 34-35).

Aquí el Arcángel San Gabriel aparece en toda su magnificencia, con las alas desplegadas, portando al igual que el de la Anunciación, el cetro y la filacteria y presentando ante él en forma de niño pequeño, al Hijo Dios, como también lo atestigua el Evangelio de San Juan: “*Y la Palabra se hizo carne y habitó entre nosotros. Y nosotros hemos visto su gloria la gloria que recibe del Padre como Hijo único, lleno de gracia y de verdad.*” (Juan 1, 14).

La presencia del Niño es un intento de hacer visible el misterio de la Encarnación, gozó de cierta popularidad en determinados ambientes durante los siglos XIV y XV llegando en algunas Anunciaciones a aparecer el Niño Jesús cargado con una cruz entre los rayos divinos dirigiéndose al oído de la Virgen para materializar la doctrina de la *conceptio per aurem* ya planteada en el Evangelio Armenio de la Infancia: “*No bien la Virgen hubo pronunciado aquella frase de humillación, el Verbo divino penetró en ella por su oreja*” (cap. V, 9) y seguida por la tradición patrística.

Es importante el número de obras que nos han llegado donde el Niño se dirige a la oreja de su Madre o ya está instalado en su vientre cuando Ésta escucha la salutación⁵⁴⁸, pero el tema despertó los recelos de los teólogos y fue proscrito en el Concilio de Trento al considerar que podía inducir a creer que el cuerpo de Cristo había sido enviado ya formado desde el cielo en lugar de constituirse a partir de la sustancia materna como sostiene la ortodoxia católica⁵⁴⁹.

⁵⁴⁸ GONZÁLEZ MONTAÑÉS (1996); GONZÁLEZ MONTAÑÉS (2008). Entre los ejemplos donde se muestra la Anunciación por el oído podemos señalar la Anunciación del retablo que Melchior Broederlam realizó para Felipe el Atrevido (Musée des Beaux Arts, Dijon).

⁵⁴⁹ GONZÁLEZ MONTAÑÉS (1996), pág. 16.



*Fig.169. La Encarnación
Fragmento de colgadura al deshilado
Escuela de Lagartera (Toledo)
Colección particular*

En el fragmento de la figura 169 aparece el niño desnudo con un tratamiento anatómico infantil, con un nimbo o corona en torno a la cabeza. En la mano lleva una bandera con la cruz; la bandera como signo de victoria y autoafirmación⁵⁵⁰ y la cruz prefigurando la misión redentora de Cristo. El Niño es una imagen iconográfica en la que se hace claramente explícita la secuencia Anunciación-Encarnación-Redención, resaltando el carácter trinitario de la Encarnación y prefigurando, por medio de la cruz, los episodios de la Pasión. El motivo del Niño no suele aparecer en obras de primera línea, sino en trabajos de carácter retardío, burgués o incluso claramente popular, como es este caso y será precisamente en estos ambientes en los que la imagen perdurará, a pesar de las condenas, hasta bien entrado el siglo XVI.

Es fundamentalmente un motivo pictórico, aunque puede encontrarse prácticamente en todos los campos de la actividad artística, desde la vidrie-

⁵⁵⁰ CIRLOT (1992), pág. 97.

ra pasando por el grabado, la metalistería y la tapicería o el bordado. La difusión de este motivo, al igual que otros de carácter religioso que aparecen en muchos bordados populares, se debe como ya apuntamos con anterioridad a la circulación de estampas y devocionarios, coincidiendo con González Montañés al manifestar que es lógico pensar que la vía principal de propagación de este motivo iconográfico haya sido la circulación de manuscritos, miniaturas y grabados⁵⁵¹.

Junto al Niño aparece la «bola del mundo» el orbe real o en latín, *globus cruciger*, que representa un globo terráqueo rematado con una cruz. En la iconografía occidental, el orbe simboliza el dominio de Cristo (la cruz) sobre el mundo (el orbe), y es el atributo habitual de Cristo como *Salvator Mundi*. ("Salvador del mundo"). Se trata de un símbolo cristiano muy difundido durante la Edad Media, aunque sus orígenes se remontan a la antigüedad pagana. Con la difusión del cristianismo en el siglo V, a la esfera se añadió la cruz para simbolizar el dominio del Dios cristiano sobre el mundo.

La presencia del *globus cruciger* en las insignias imperiales representaba el hecho de que el emperador gobernaba el mundo por voluntad divina. Entre los paganos, la cruz por encima de la esfera significaba el triunfo de la cristiandad en el mundo, si bien la esfera representaba el mundo entero, el uso del globo imperial se difundió entre todos los gobernantes cristianos.

Tras la Anunciación del Ángel a María, las narraciones evangélicas, tanto el Evangelio de San Lucas como el Protoevangelio de Santiago coinciden en relatar que por aquellos días María se dirige a visitar a su prima Isabel, episodio conocido como ***La Visitación*** (Fig. 170). Así, el evangelio de San Lucas especifica que se dirige a la montaña a una ciudad de Judá. María embarazada de Cristo (*Virgo praegnans*) llega a la casa de Zacarías, sacerdote del Templo y esposo de Isabel al que anteriormente también se le había presentado el Ángel del Señor (Lc, 1 5-25) anunciándole que a pesar de que su mujer fuera estéril y los dos de avanzada edad, tendrían un hijo al que pondrían de nombre Juan (El Bautista) profeta que predicaría la venida del Señor.

Los evangelios apócrifos, como era de esperar, abundan sobre el particular. De ahí que el relato del Protoevangelio de Santiago fuese popularizado en el siglo XIII por la *Leyenda dorada*⁵⁵² y el tema iconográfico

⁵⁵¹ GONZÁLEZ MONTAÑÉS (1996), pág. 31-32.

⁵⁵² VORAGINE (2008). EVANGELIOS APÓCRIFOS (1985), pág. 156-157.

tendrá su precedente en el abrazo ante la Puerta Dorada de Jerusalén de San Joaquín y Santa Ana. Este gesto se corresponde con el rito del beso de la paz de la Antigüedad romana⁵⁵³.

Esta escena de *La Visitación* queda bien representada en el fragmento de colgadura que presentamos en la figura 170, en él aparece en encuentro de La Virgen y Santa Isabel, momento en que al oír [...] “*el saludo de María, saltó de gozo el niño en su seno, e Isabel quedó llena del Espíritu Santo; y exclamando con gran voz, dijo: «Bendita tú eres entre las mujeres y bendito el fruto de tu seno». [...] « “Y dijo María: Engrandece mi alma al señor y mi espíritu se alegra, en Dios mi salvador, porque ha puesto los ojos en la humanidad de su esclava, por eso desde ahora todas las generaciones me llamarán bienaventurada”*» (Lc, 1 41-48).

Es la escena que en los ciclos narrativos marianos, sigue a la Anunciación y Encarnación del Hijo de Dios. Es la primera vez que se proclama públicamente la maternidad divina de María. Es el momento en que Juan, Precursor, Profeta y Bautista (Jn. 1, 16) se llena “*del Espíritu Santo ya desde el seno de su madre*” (Lc. 1, 15-41) por obra del mismo Cristo que la Virgen acaba de concebir del Espíritu Santo⁵⁵⁴.

Isabel queda representada bastante anciana para reafirmar el aspecto milagroso de la concepción, ya que era estéril por su avanzada edad, e inclinándose ante María. El culto mariano adoptado después del Concilio de Trento exigía que las dos mujeres no fuesen representadas sobre un pie de igualdad, sino, que como aquí vemos, Santa Isabel apareciera en una genuflexión ceremoniosa ante la que lleva al Mesías en su vientre. Esta escena ha sido plasmada en el arte del siglo V, registrándose dos variantes: María e Isabel avanzan al encuentro, erguidas y graves según la forma griega, o bien se funden en un abrazo, en actitud más espontánea, cuya versión es de origen sirio⁵⁵⁵.

⁵⁵³ AMO HORGA (2009), pág. 239.

⁵⁵⁴ GONZÁLEZ GÓMEZ (2005), pág. 116.

⁵⁵⁵ AMO HORGA (2009), pág. 239.



*Fig. 170. La Visitación.
Fragmento de colgadura al deshilado
Escuela de Lagartera (Toledo)
Colección particular*

También podemos apreciar claramente, como la figura de María aparece representada con muestras de su embarazo tocándose el vientre, según

el dogma cristiano de la *Encarnación de Cristo*⁵⁵⁶. Ambas primas aparecen bajo los símbolos personificados del Sol y la Luna; El Sol en teogonía representa el máximo poder en las generaciones de deidades. En la simbología cristiana se identifica a Cristo con Helios⁵⁵⁷ y al círculo con la eternidad. En el pensamiento de los Padres: sol, luz y Cristo también son ideas especialmente relacionadas y no es difícil encontrar en sus obras símiles literarias donde se parangona, por ejemplo, la resurrección de Cristo con la salida del sol⁵⁵⁸. María aparece con el cabello suelto símbolo de su virginidad, en contraste con el velo de la cabeza de Isabel; su aspecto es el de una mujer joven, según el Protoevangelio de Santiago: “*tenía dieciséis años cuando estos misterios se cumplieron*”. (Protoevangelio de Santiago, 12, 3).

Esta representación de *La Visitación* viene enmarcada bajo una columnata en arquería. La columna como elemento sustentador de la cubierta de un edificio se puede entender también como replica de la bóveda de los cielos, pasando a ser apoyo de los mismos; en tal caso, la función de apoyo se combina con la noción simbólica del «eje del mundo» una imagen ampliamente difundida de la arquitectura cósmica de las culturas antiguas. Concibiéndose «como reino del centro» puede tratarse de la unión de la Tierra y el Cielo, y en este caso particular, uniría el centro del mundo terrenal al centro celestial, en auspicio de la venida del Hijo de Dios hecho hombre. El arco simbólicamente significaría una victoria sobre el mundo de lo carnal; «el arco que eleva a lo alto su corona de piedra proclama la victoria perdurable del esfuerzo anagógico sobre la pesadez material»⁵⁵⁹. La escena se cierra a ambos lados con la leyenda: “LA VISITACIÓN DE LA VIRJEN A SU PRIMA SANTA ISABEL”.

Curiosamente entre de ambas mujeres aparecen dos jarrones (símbolo del principio femenino), uno bajo los pies de la Virgen María y otro detrás de Santa Isabel. Lo singular de este elemento es que no es un motivo

⁵⁵⁶ Encarnación, del latín *incarnatio*, de *incarnatum*, *incarnare*, es una expresión teológica cristiana que significa el acto misterioso por el cual el Verbo Divino tomó carne humana en la persona de Jesucristo. La fe en la encarnación del Hijo de Dios es el signo distintivo de la fe cristiana: "Podréis conocer en esto el Espíritu de Dios: todo espíritu que confiesa a Jesucristo, venido en carne, es de Dios" (Jn 1, 14).

⁵⁵⁷ En la mitología griega, el dios Helios (en griego antiguo Ἥλιος *Hélíos*, ‘sol’) es la personificación del Sol.

⁵⁵⁸ Esta idea queda justificada por la alternancia vida-muerte-renacimiento simbolizada con el ciclo solar diario. El sol aparece así como símbolo de resurrección e inmortalidad. CHAVALIER (2007), pág. 950.

⁵⁵⁹ CHEVALIER (2007), pág. 135.

habitual en la representación plástica de la Visitación, sino que aparece con frecuencia en las escenas de la Anunciación. El jarrón que encontramos bajo los pies de María – como en las Anunciaciones- aparece con flores, en muchas ocasiones se trata de azucenas significando pureza y son utilizadas en la iconografía cristiana como símbolo y atributo de la Virgen María. En contraposición el jarrón que aparece detrás de Isabel, está vacío. Esta diferencia entre ambos jarrones quizás sea en connotación a que el embarazo de María es por completo obra divina, pero el de Isabel, aunque milagroso por la edad y la esterilidad, entra en la esfera humana.

Esta representación de la Visitación tiene pocas variaciones tipológicas. Los personajes y motivos son reproducciones de similares características copiadas de modelos más antiguos. Aún así, no es una representación iconográfica demasiado utilizada en la ornamentación de estas colgaduras-repostereros, pues hay un gran número de piezas antiguas y reproducciones modernas que actualmente se confeccionan explícitamente para la ornamentación del día del Corpus Christi, y en este estudio no hemos encontrado ninguna otra variación tipológica.

El Nacimiento de Cristo es uno de los temas más representados en estas colgaduras-repostereros debido indudablemente al arraigo que tiene este acontecimiento en la iconografía cristiana y en toda la cultura popular. En el arte en general las formas de representación y variaciones iconográficas son numerosísimas. Aunque hay grandes divergencias en la manera de narrar la Natividad en función de las fuentes y las formas de representación y variaciones iconográficas son numerosísimas, generalmente la artista-bordadora tiende a ubicar el nacimiento en un humilde establo y a centrar el foco de atención en la Sagrada Familia (María, José y el Niño), aunque sin prescindir de figuras tan importantes como los ángeles, los animales, o los pastores.

En el fragmento de colgadura que presentamos en la figura 171, la escena de ***El Nacimiento*** se representa siguiendo los hechos relacionados con la Natividad del Señor, según se habla en Evangelio de San Lucas (Lc, 2, 1). El emperador Augusto ordenó la elaboración de un censo, por lo que todo el mundo debía dirigirse a su ciudad para empadronarse. José de la estirpe de David, tenía que dirigirse a su ciudad natal, Belén, en Judea, desde Nazaret, en la región de Galilea. *«Y sucedió que, mientras ellos estaban allí, se le cumplieron los días del alumbramiento, y dio a luz a su hijo pri-*

mogénito, le envolvió en pañales y le acostó en un pesebre, porque no tenían sitio en el alojamiento» (Lc, 2, 6-7).



*Fig. 171. El Nacimiento.
Fragmento de colgadura al deshilado
Escuela de Lagartera (Toledo)*

Siguiendo la narración del Evangelio de San Lucas, en este fragmento de repostero lagarterano aparecen María, José y el Niño Jesús. En la representación de estos tres personajes se da la circunstancia de que tanto José como el Niño Jesús mantienen una tipología iconográfica mucho más arcaica respecto a la que presenta la imagen de María, que aparece representada como Inmaculada Concepción. Para comprender esta crucial diferencia tipológica de la Virgen María que comienza aparecer en el arte español durante los siglos XVI y XVII, tendremos que entender el dogma de la

Inmaculada Concepción de María⁵⁶⁰ y su papel determinante en la Encarnación de Dios.

En España la iconografía de una idea tan abstracta y sutil como la de la Inmaculada Concepción evolucionó lentamente. Su desarrollo fue esencialmente un fenómeno del siglo XV que se fundamentó, sin embargo, en adaptaciones de las representaciones marianas medievales a las creencias de los patrones inmaculistas. Habrá que esperar a los alrededores del año 1500 para que la Inmaculada Concepción se represente del modo que se hizo habitual durante el siglo XVII. Así veremos como a partir de este momento muchos de los atributos y símbolos que acompañarán las representaciones de la Virgen provienen de fuentes literarias basadas en las letanías marianas y en el Cantar de los Cantares, incluyéndose el sol y la luna porque Ella es *electa ut sol* y *pulchra ut luna*, frases que también se encuentran en el Cantar de los Cantares: "*¿Quién es esta que se muestra como el alba, bella como la luna, clara como el sol y terrible como un ejército en orden de batalla?*" (Cnt. 6,10).

Con estos atributos vemos representada a la Virgen del fragmento del "Nacimiento" que aquí presentamos. El sol como estrella-astro aparece junto a su cabeza -*Mulier amicta sole*-, y bajo sus pies la luna creciente, aparición basada en el siguiente pasaje del Apocalipsis: "*Y allí apareció una maravilla en el cielo: una mujer vestida con el sol, y la luna a sus pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas*". (Ap. 12, 1). Esta fusión de la imagería apocalíptica e inmaculista alcanzó el rango de iconografía ortodoxa de la Inmaculada Concepción después del Concilio de Trento⁵⁶¹ y los versos citados representan el triunfo de la Virgen sobre el pecado. Siguiendo el relato de este pasaje también la imagen de esta colgadura lagarterana porta una corona del mismo modo que queda manifestado en todo el arte español a partir de la segunda mitad del siglo XVII en que representa a menudo a la Virgen coronada por las doce estrellas descritas en Apocalipsis. También la Virgen María está relacionada con las aguas marinas, así la representada en esta colgadura como Inmaculada Concepción está rodeada en su compo-

⁵⁶⁰ El dogma de la Inmaculada Concepción de la Virgen María que define por la bula papal *Ineffabilis Deus* del Papa Pío IX, promulgada el 8 de diciembre de 1854. La devoción mariana fue una realidad desde épocas muy tempranas y durante la Edad Media tardía el florecimiento de la Mariolatría se reforzó considerablemente. Siendo a partir del año 1480, bajo el reinado de Isabel y Fernando, cuando produce en España un florecimiento de arte específicamente inmaculista. La idea de la Inmaculada Concepción se insinúa y abre paso en diversos aspectos de la liturgia medieval, lo que había sido una "creencia piadosa" empezó a relacionarse con principios dogmáticos. Esta doctrina paso de ser una devoción de los monarcas españoles a adquirir relevancia política y en el siglo XVII alcanza un impresionante status cuasi político en defensa de la cuestión. La fe en la Inmaculada Concepción fue filtrándose de los teólogos hasta los monarcas españoles y nobleza para finalmente alcanzar la ferviente devoción popular. STRATTON (1988), págs. 1-126.

⁵⁶¹ STRATTON (1988), pág. 41.

sición de pequeños motivos a modo de olas, símbolos de su pureza tomados también del Cantar de los Cantares basados en estos versos: "*Tota pulchra es amica mea, et macula non est in te: Elena ut sol: Pulchra ut luna: Stella maris.*", al igual que cuando se la identifica como: "*Huerto cerrado eres, hermana mía; fuente cerrada, fuente sellada*" y "*fuelle de huertos, pozo de aguas vivas, que corren del Líbano*". (Cnt. 4, 7-15). La Virgen como *stella maris*, estrella del mar, se toma de un himno litúrgico medieval⁵⁶².

Las representaciones de la Virgen como Inmaculada Concepción son frecuentes en todas las manifestaciones del arte español suscitando abundantes reflexiones en su interpretación inicial y primariamente al servicio de la propagación de la devoción. En la historia de su formación iconográfica encontramos que la fórmula definitiva que dominará a lo largo del siglo XVII será la resultante de la conjunción del motivo *Tota pulchra* con el de la mujer vestida de sol del Apocalipsis.

El arte barroco, por tanto, tiene el mérito de haber creado el tipo definitivo de la Inmaculada Concepción. La propagación de esta imagen tipológica de la Virgen deriva además de las fuentes literarias que hemos visto, de multitud de imágenes gráficas difundidas a partir del siglo XVI en libros de horas ilustrados con grabados y xilografías⁵⁶³, para culminar en las abundantes representaciones del arte barroco europeo y español; así la España mística del Siglo de Oro, se apoderó de este tema y le imprimió la marca de su genio, y consiguió hacer su propia versión. Tanto es así que no puede pensarse en la Inmaculada Concepción sin evocar las obras de Zurbarán, Ribera o Murillo donde la imagen de la Inmaculada Concepción aparece libre ya de todos los símbolos de las letanías, rodeada sólo por ángeles, sus pies aplastan la serpiente tentadora, para recordar su victoria sobre el pecado original.

⁵⁶² *Ave Maris Stella* ("Salve Estrella del Mar"): con estas palabras comienza un himno latino que se canta en la Liturgia de las Horas de la Iglesia católica en las fiestas marianas, concretamente en Vísperas. El texto se conoce desde el siglo IX; su autor es desconocido; procede de la interpretación de un pasaje del Libro de los Reyes, donde se describe cómo una pequeña nube se eleva sobre el mar y anuncia al profeta Elías la venida de la lluvia (1R. 18, 41-45). Ésta era una gran noticia, pues anunciaba el fin de la grave sequía. Se aplica esta imagen a María, pues Ella anuncia la venida del Salvador, que pone fin a la sequía del hombre, que ansía la redención. Jesús es la fuente que sacia la sed de Dios. ALIAGA (1990), págs. 311-359.

⁵⁶³ El primer ejemplo conocido de esta imagen compleja de la Inmaculada Concepción, fue publicado por Emile Mâle. Se trata de un grabado de un libro de horas *à l'usage de Rouen* impreso en París en el taller de Antoine Verard en 1503. La ilustración fue reproducida por Thielman Kerver en las *Heures de la Vierge à l'usage de Rome* (París, 1505). Fue fielmente adoptado por Josse Clichetove de Nieupoort en un libro del año 1513. Kerver imprimió otra versión en un Breviarum de 1519 en el que una inscripción, "De conceptione virgínea", vincula la imagen a la doctrina. MALE (1925), pág. 214 ; LEPICIER (1956), págs. 54-55.

En contraposición con la imagen de la Virgen representada como Inmaculada Concepción, seguramente inspirada en alguna litografía o copia de alguna estampa popular, las figuras de San José y el Niño Jesús aparecen con una tipología esquematizada y primitiva más en relación con la factura popular del conjunto de la pieza y con una significación menos analítica en la interpretación de sus formas. Esta misma tipología representada con contornos elementales, sin penetrar en la configuración o estructura interna de la figura, tomando su todo en sentido global, será una constante en muchos de los bordados y tejidos populares españoles, interpretados de igual forma en distintas zonas geográficas. Así lo podemos constatar en la similitud representativa del Niño Jesús de esta colgadura toledana, respecto a otro Niño representado en una escena del Nacimiento perteneciente a una malla bordada de fines del siglo XVI de la escuela zamorana (Fig. 172). Ambos personajes presentan casi la misma tipología extremadamente esquematizada y tosca, carecen de perspectiva, aunque aparentan cierto movimiento y una expresividad ingenua. De igual manera aparecen el resto de los personajes y los animales que acompañan estas dos escenas de la Natividad pertenecientes a diferentes escuelas castellanas, adoptando analógicamente las mismas características y apareciendo interpretados de forma arcaica y diminuta.



*Fig. 172. Niño Jesús (El Nacimiento)
(Fragmento de malla)
Escuela de Zamora. Siglo XVI-XVII
Museo Etnográfico de Castilla-León (Zamora)*

De esta forma aparecen también los ángeles y pastores que cuidaban sus ovejas por los alrededores y que habían recibido la visita del ángel anunciándoles el nacimiento del Niño siguiendo en relato de San Lucas: “*Había pastores en la misma región, que velaban y guardaban las vigili- as de la noche sobre su rebaño. Y he aquí, se les presentó un ángel del Señor, y la gloria del Señor los rodeó de resplandor; y tuvieron gran temor. Pero el ángel les dijo: No temáis; porque he aquí os doy nuevas de gran gozo, que será para todo el pueblo: que os ha nacido hoy, en la ciudad de David, un Salvador, que es Cristo el Señor*” (Lc, 2, 8-11). Como es lógico en los bordados populares, las imágenes relativas a la Adoración de los pastores tienen máxima relevancia, apareciendo casi siempre alrededor del establo, pues con el tiempo en la iconografía relativa a la Natividad, los pastores se circunscriben más al entorno urbano del establo que al de la gruta de la que hablan algunos relatos apócrifos⁵⁶⁴.

En el Barroco resultaba un tema especialmente idóneo para acercar la religión al pueblo y recuperar así el espíritu cristiano primitivo, la simplicidad, incluso la pobreza de unos pastores de pies sucios arrodillados frente a lo sagrado, como imagen con la que cualquier creyente podía fácilmente identificarse. También aparecen, en la parte central superior de la escena, el buey y el asno que en la iconografía del tema, aparecen ya desde el siglo IV en la secuencia del nacimiento, y así aparece en el Evangelio apócrifo⁵⁶⁵ del Pseudo-Mateo: «*Tres días después de nacer el Señor, salió María de la gruta y se aposentó en un establo. Allí reclinó en un pesebre, y el buey y el asno le adoraron*» (Pseudo Mateo, 14), inspirándose en la cita del profeta Isaías “*el buey conoció a su amo y el asno el pesebre de su señor*” (Is. 1,3). Para algunos prefiguran a los dos ladrones que crucificaron junto a Cristo. Según otros el buey representa a los judíos encadenados a la ley y el asno a los gentiles, cargando con el peso de la idolatría⁵⁶⁶.

⁵⁶⁴ Respecto al lugar donde tiene lugar el nacimiento de Jesús existen dos versiones, el *Protoevangelio de Santiago*, el *Pseudo Mateo* y el *Evangelio árabe de la infancia* indican que fue en una cueva o gruta en la que dio a luz. El relato de la cueva tiene gran aceptación entre los artistas bizantinos y la mantiene en artistas posteriores que siguen repitiendo el modelo representándose con algunas variantes y evolucionando a partir del Renacimiento hacia un edificio o establo, que lleva inconscientemente al espectador a una localización urbana. SEGUÍ COLLAR (2007).

⁵⁶⁵ *Evangelio apócrifo o extracanjico* es el nombre dado a escritos surgidos en los primeros siglos del cristianismo en torno a la figura de Jesús de Nazaret y que no fueron aceptados por la ortodoxia católica, a diferencia de los cuatro *Evangelios canónicos*, es decir, reconocidos como oficiales por las diferentes confesiones cristianas. Son los evangelios conocidos con el nombre de sus supuestos autores: Mateo, Marcos, Lucas y Juan. Entre los Evangelios apócrifos están los denominados: *Apócrifos de la Natividad y la Infancia*, donde se encuentran, entre otros, el *Evangelio del Pseudo- Mateo* y el *Evangelio Armenio de la infancia*. PUIG (2008).

⁵⁶⁶ AMO HORGa ((2009), pág. 242.

En la parte inferior central, aparece representada una pequeña escena de **La Epifanía** como primera *Teofanía*, esto es, la primera manifestación del Hijo de Dios eligiendo a unos gentiles para indicar la universalidad de su mensaje salvífico, siendo uno los episodios más característicos y representados del Ciclo de la Infancia de Cristo. Resulta complejo sintetizar el episodio de los Magos, ya que dependiendo de determinadas fuentes, los detalles varían.

En la pieza de la figura 171, observamos tres pequeños Reyes Magos, escena narrada en el Evangelio de San Mateo (Mt. 2, 1-12) tras el nacimiento de Cristo, unos magos venidos de Oriente acuden a visitar a Herodes y le preguntan por el lugar en que se encuentra el Mesías ya que tienen intención de adorarlo, como prueba del reconocimiento del Mesías por otras naciones. El texto no precisa ni el número ni los nombres de los reyes que vienen de Oriente, es más, el texto se les denomina *magos* al considerarse que serían unos sabios astrólogos procedentes de Persia que vienen a adorar al Niño porque han visto la estela de su estrella. Los magos, sabedores de que la persona que había nacido era excepcional, fueron en su busca y cuando lo encontraron le ofrecieron *oro*, símbolo de la realeza; *incienso*, símbolo de la adoración divina; y *mirra*, símbolo del sufrimiento.

El tema de la Epifanía aparece en el Evangelio de San Mateo de manera escueta, pues esta fuente canónica no precisa su número, y aunque al decir que ofrecen al Niño oro, incienso y mirra, podría deducirse que eran tres, número que más tarde se generalizaría, en las primeras representaciones artísticas aparecen en número de dos o cuatro y se llegó a pensar que fueron doce, como las tribus de Israel y los apóstoles⁵⁶⁷

Así, aparecen estos tres Reyes Magos en este fragmento de repostero portando los cofres con sus tributos, al igual que las tres iniciales de sus nombres, que encontramos en el *Evangelio armenio de la infancia* (11, 2), donde se relata con mayor detalle: [...] “*El primero era Melkon rey de los persas; el segundo, Gaspar, rey de los indios; y el tercero, Baltasar, rey de los árabes*” [...] “*El primer rey, Melkon, aportaba, como presentes, mirra, áloe, muselina, púrpura, cintas de lino, y también los libros escritos y sellados por el dedo de Dios. El segundo rey Gaspar, aportaba en honor del Niño, nardo, cinamomo, canela e incienso. Y el tercer rey Baltasar, traía consigo oro, plata, piedras preciosas, perlas finas y zafiros de gran precio*”.

⁵⁶⁷ REAU (2000b). Orígenes (185-224) fue quien dedujo que serían tres a partir del número de dones.

En la iconografía cristiana se representan a los tres reyes con sus nombres, personificando las tres edades de la vida, juventud, madurez y ancianidad. Tradiciones judías y árabes decían que Dios había enviado a un ángel a la tierra a recoger el polvo necesario para crear al hombre (*humano* viene de “humus”, tierra), y que ésta le dio el polvo blanco, negro y cobrizo, origen de las distintas razas de la humanidad⁵⁶⁸. Como representantes de las distintas razas y del tributo que le rinde al Niño toda la humanidad se los vinculó con los descendientes de los hijos de Noé: Sem habría partido a Asia, Cam a África y Jafet a Europa⁵⁶⁹.

El rey que venía de Asia era el de más edad, el maduro era el procedente de Europa y el más joven el originario de África. Esta idea pervivirá en la iconografía religiosa durante los siglos XV-XVI, representando generalmente a Baltasar como el más joven y convertido en un rey negro. La figura del rey negro hace su aparición iconográfica en el siglo XIV, alusión a la universalidad de la salvación⁵⁷⁰. Pero la figura del rey negro no se hará habitual hasta el siglo XVI y la mayoría de las Adoraciones de los Reyes del siglo XV siguen mostrando a los tres de raza blanca. Los Reyes Magos asumieron entre otros patronazgos el de los viajeros y peregrinos⁵⁷¹.

En las piezas analizadas pertenecientes a la escuela de Lagartera la representación de El Nacimiento y la importancia que toman estas escenas de la infancia en la ornamentación de algunas colgaduras pertenecientes a el ajuar de cama nos hace suponer que simbólicamente podría estar en relación a la fecundidad.

En cuanto a la estructura de los personajes, aparecen casi todos con idéntica tipología morfológica y forma compositiva. Como hemos señalado, la nota más singular es la figura de la Virgen presentada siempre como Inmaculada Concepción; la única variación en la imagen de San José es que puede aparecer con o sin vara, habitualmente en forma de tirso; el Niño siempre aparece desnudo acostado sobre el pesebre en posición horizontal. Los cambios más sustanciales los encontramos en el resto de las figuras; no siempre aparecen los Reyes Magos, en ocasiones esos son sustituidos por ovejas o elementos vegetales; los pastores suelen variar en número o apare-

⁵⁶⁸ GRAVES y PATAI (1986), pág. 58.

⁵⁶⁹ REAU (2000b).

⁵⁷⁰ REAU (2000b); GÓMEZ SEGADÉ (1988), pág. 15.

⁵⁷¹ RODRÍGUEZ PEINADO (2012b), pág. 7.

cen muy pequeños por motivo de espacio al ser las figuras centrales de grandes proporciones.

Por regla general suelen aparecer con leyenda alusivas al acontecimiento, como: “EL NACIMIENTO”; “EL NACIMIENTO DEL SR.” o “EL NACIMIENTO DE JESUS”; en algunos casos las iniciales de los Reyes Magos: M.G.B; en otros casos sin leyenda alguna.

Aunque en estas colgaduras-repostereros no se encuentra ninguna otra escena de la Infancia de Jesús, si encontramos una única escena de su Vida Pública, se trata del episodio de *Jesús y la Samaritana* (Fig. 173) siguiendo la narración del Evangelio de San Juan, cuando relata que Jesús sale de Judea y se dirige a Galilea, pasando por Samaria⁵⁷² deteniéndose en la ciudad de Sicar o Siquem. Allí había un pozo, en el terreno que el patriarca Jacob había comprado y había heredado su hijo José. Entonces Jesús, cansado del camino, se sentó así junto al pozo. Era como la hora sexta. (Jn. 4, 3-6).

La escena de esta fragmento de esta colgadura o repostero de la figura 173, nos muestra el encuentro que tiene Jesús con la mujer “samaritana” en el momento que va a sacar agua del pozo; [...] “y Jesús le dijo: Dame de beber” [...] “*la mujer samaritana le dijo: ¿Cómo tú, siendo judío, me pides a mi de beber, que soy mujer samaritana? – porque judíos y samaritanos no se trataban entre sí-. Respondió Jesús y le dijo: -Si conocieras el don de Dios, y quien es el que te dice: “Dame de beber”, tú le pedirías, y él te daría agua viva*” [...] “*Cualquiera que beba de esta agua volverá a tener sed; pero el que beba del agua que yo le daré no tendrá sed jamás, sino que el agua que yo le dé se convertirá en él en fuente de agua que brota para la vida eterna*” (Jn, 4, 7-14).

La redención propiciada por las aguas del bautismo es universal y alcanza a todos. Los samaritanos que oyeron el testimonio de la mujer y las propias palabras de Jesús, terminan por reconocerle como el Mesías esperado: «*éste es verdaderamente el Salvador del mundo*» (Jn 4, 42). El sentido de este apólogo es límpido. La samaritana, que es extranjera para el pueblo de Israel, pero que no tiene necesidad de formar parte de él para ser salvada, simboliza a los gentiles ganados por la palabra de Cristo. El agua

⁵⁷² La región de Samaria fue repoblada con población no israelí por el rey asirio Sargón II después de tomarla a finales del siglo VIII a. C. Los samaritanos llegan a negar por tanto su identidad espiritual con los judíos y sostenían incluso que adoraban a distintos dioses. Esa animadversión entre judíos y samaritanos pervivía todavía en el siglo I.

estancada del pozo de Jacob, imagen de la purificación legal de los judíos, se opone al *agua viva* del bautismo cristiano.



*Fig. 173. Jesús y la Samaritana.
Fragmento de colgadura al deshilado
Escuela de Lagartera (Toledo)
Colección particular*

Los pájaros que vuelan alrededor de los personajes, como todo ser alado son símbolo de espiritualización, al igual que la “pajarita” que se posa en el brocal del pozo, significando las almas que buscan la gracia divina. La pajarita ha sido un tema muy utilizado por la artista bordadora a través de los tiempos, prevaleciendo la forma medieval, -tipología de origen oriental- erguida, coronada, de pequeño tamaño y con penacho.

El pozo es en alegorías y emblemas medievales símbolo del ánima y atributo femenino⁵⁷³, por ello es importante señalar que de la vida pública del Señor, se elija este tema para decorar una colgadura de cama novial, donde la protagonista es la mujer y el pozo, con connotaciones de fertilidad y por tanto en relación con el matrimonio. En mismo sentido, el pozo es símbolo de la abundancia, particularmente entre los hebreos, así en el Zohar, un pozo alimentado por un arroyo simboliza la unión del hombre y la mujer. El pozo posee en hebreo el sentido de mujer, de esposa⁵⁷⁴.

La Pasión de Cristo que engloba todos los acontecimientos sucedidos a Jesús desde la Última Cena hasta su Crucifixión, Muerte y Resurrección aparecen representados prácticamente en su totalidad en las colgaduras-reposteros que estamos analizando. Aunque los diferentes episodios se muestran indistintamente en colgaduras y delanteras, son en estas últimas donde aparecen con una sucesión más ordenada, pues en las colgaduras estas escenas pueden mostrarse mezcladas con otras escenas bíblicas no relacionadas con los momentos propios de la Pasión. Las delanteras no van divididas en *encastros* o cuadrículas distribuidas de forma vertical, sino que la distribución compositiva de las escenas va aplicada horizontalmente a modo de friso y definidas cada una de ellas periódicamente entre arcos poligonales apoyados sobre columnas.

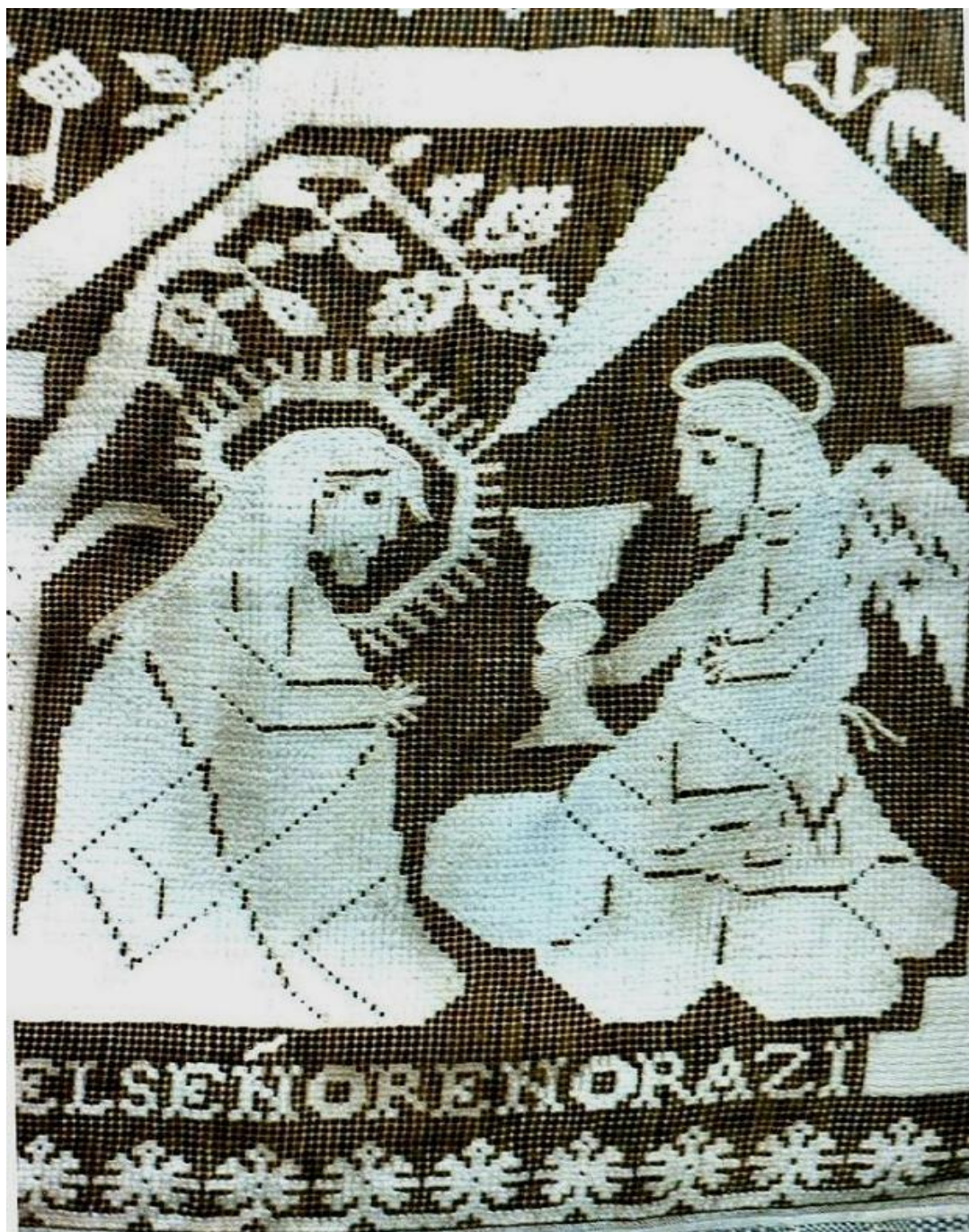
A la delantera ornamentada con estas escenas se le denomina “sábana de la Pasión”⁵⁷⁵. Las escenas presentadas pertenecen a los Misterios Dolorosos recogidos por la artista-bordadora, buena conocedora de Santo Rosario. En su cambio de función estas delanteras junto con los *corredores* que adornan el «cielo de cama» se utilizan en la actualidad como doseles en los altares que se montan en las antepuertas de las casas lagarteranas el día de Corpus Christi.

⁵⁷³ CIRLOT (1992), pág. 371.

⁵⁷⁴ ELIADE (1956), pág. 42.

⁵⁷⁵ GARCÍA SÁNCHEZ (1976), pág. 50.

Ante lo expuesto, empezaremos analizando el primer misterio de la pasión de Cristo, *La Oración en el Huerto* (Fig. 174) representando la angustia de Jesús en el Huerto de los Olivos o de Getsemaní la noche del *Prendimiento*. Teme la muerte y quisiera alejarla, pero doma su miedo al sufrimiento y se muestra obediente a la voluntad de Dios, es decir a la necesidad de su sacrificio para la remisión del hombre.



*Fig. 174. La Oración en el Huerto
Fragmento de colgadura al deshilado
Escuela de Lagartera (Toledo)
Colección particular*

El episodio es propio de los Evangelios sinópticos⁵⁷⁶, el Evangelio de Juan solo hace una breve alusión (Jn, 12, 27), en cambio, el Evangelio de San Mateo relata: [...] “*Entonces va Jesús con ellos a una propiedad llamada Getsemaní, y dice a los discípulos: «Sentaos aquí, mientras voy allá a orar» Y tomando consigo a Pedro y a los dos hijos de Zebedeo, (Santiago y Juan) comenzó a sentir tristeza y angustia*” (Mt 26, 36-37).

Continúa el relato, según el Evangelio de San Lucas: [...] “*Y se apartó de ellos como un tiro de piedra, y puesto de rodillas oraba diciendo: «Padre, si quieres, aparta de mí este cáliz; pero no se haga mi voluntad, sino la tuya.» Entonces, se le apareció un ángel venido del cielo que le confortaba. Y sumido en agonía, insistía más en su oración. Su sudor se hizo como gotas espesas de sangre que caían en tierra*” (Lc 22, 41-44). Así queda representada la escena en este fragmento de colgadura en el momento en que Jesús de rodillas recibe, con las manos unidas, el cáliz que le ofrece el ángel. El *cáliz* es una simple metáfora de la que se sirve Cristo para hablar de su Pasión como de una copa de hiel que debe beber hasta el final. El rayo que entra iluminando desde arriba simbolizaría a Dios Padre, presente en este trance de su Hijo.

No ha olvidado la artista-bordadora de incluir el tronco del olivo con sus ramas. Getsemaní, el huerto donde oró Jesús la última noche antes de ser crucificado, se encuentra en el Monte de los Olivos, dentro de la ciudad de Jerusalén. El nombre Γεθσημανι (Gethsêmani) viene del arameo 'Gath-Šmânê, que significa prensa de aceite (almazara) (refiriéndose al aceite de oliva). El olivo representaría el símbolo inverso a la “lucha interior” del Señor, al simbolizar por antonomasia la paz, en que más tarde le acogerá Dios Padre. Como venimos viendo, la artista-bordadora incluye en todos estos temas religiosos, otros muchos elementos de distintas procedencias, mezclas de otros ritos y otras creencias que han conformando un sincretismo propio del arte popular.

Siguiendo el orden de los acontecimientos de la Pasión de Cristo y el segundo de los Misterios Dolorosos del Santo Rosario, en los que se ha basado la artista bordadora, analizaremos la escena de ***La Flagelación*** (Fig. 175 y 176) conocido popularmente como “*Los Azotes*”. Este episodio es mencionado por los cuatro evangelistas aunque se limitan a decir que Jesús

⁵⁷⁶ *Evangelios sinópticos*, se denomina así a los tres primeros Evangelios canónicos (San Marcos, San Mateo y San Lucas). El Evangelio de San Juan es sin duda el último de los evangelios canónicos, de fecha bastante más tardía que los sinópticos.

fue azotado (Mt, 27, 26; Mc, 15, 15, Jn, 19, 14) o incluso simplemente, “castigado” (Lc, 23, 16), sin agregar ninguno de ellos que fue atado a la columna.

El episodio se ha presentado como un intento de Pilato de salvar la vida a Jesús, a quién creía inocente, y satisfacer simplemente con el castigo lo que solicitaba el Sanedrín y el pueblo judío. En el apócrifo "Evangelio de Nicodemo", también llamado Hechos de Pilato o *Acta Pilati*, se dice: “*Entonces mandó Pilato que fuera corrido el velo del tribunal donde estaba sentado y dijo a Jesús: Tu pueblo te ha desmentido como rey. Por eso he decretado que en primer lugar seas flagelado, de acuerdo con la antigua costumbre de los reyes piadosos, y que después seas colgado de la cruz en el huerto donde fuiste apresado*” (Evangelio de Nicodemo, IX, 11,12). Se trata, como vemos en todos los casos, de unas referencias muy escuetas, lo cual no impidió el gran auge y éxito del tema. La abundante iconografía de la Flagelación nació de esa somera indicación; existiendo una clara desproporción entre el laconismo de los textos y la prodigiosa riqueza de la imaginación que produjo.

Una de las variantes en la iconografía de la Flagelación consiste en asociarla con el arrepentimiento de San Pedro después de la Negación, como aparece en el fragmento de colgadura lagarterana que aquí presentamos. San Pedro, arrodillado ante Cristo flagelado, suplica a su Señor que le perdone después del Prendimiento, por haber negado a Jesús hasta tres veces antes del amanecer señalado por el canto de un gallo, este queda representado por encima de la cabeza de San Pedro. Ave alegórica de vigilancia y resurrección, la primera de tales condiciones debe tomarse en sentido de «tendencia a la eternidad y cuidado en dar primacía al espíritu, de estar despierto y saludar al sol (Cristo), aun antes de su salida por Oriente (iluminación).

San Pedro, porta dos llaves, una de oro (poder de absolución) y otra de plata (poder de excomunión), al igual que le permiten «atar y desatar»: sus sentencias abrirán o cerrarán el acceso al reino de los cielos. La representación de San Pedro con llaves es totalmente sincrética, propia del arte popular. En la negación de Pedro dentro del “arte oficial” no lleva este atributo. También aparecen sus iniciales: S, P. y un crucifijo sobre la calavera de Adán preconizando la Crucifixión y Resurrección de Jesús, que analizaremos en el apartado correspondiente.



*Fig. 175. La Flagelación (Los Azotes)
Fragmento de colgadura al deshilado
Escuela de Lagartera (Toledo)*

Un elemento importante en la iconográfica de la Flagelación es la columna. Según la ley romana, el condenado a suplicio de flagelación recibía los azotes *de pie*, y de acuerdo con la ley levítica, *acostado*. Cristo es flagelado de pie. La Flagelación casi nunca se representa sin la *columna*, la forma y las proporciones han ido variando en el transcurso de los siglos. Durante la Edad Media, la columna a la que está atado Jesús es fina y alta; en el arte del barroco de la Contrarreforma fue reemplazada por una columna baja y gruesa, en forma de balaustre o cilíndrica (Fig. 176).



*Fig. 176. La Flagelación (detalle con columna baja)
Fragmento de colgadura en malla
Escuela de Lagartera (Toledo)
Colección particular*

La estética nada tiene que ver con este problema iconográfico, es en la historia de las reliquias donde se encuentra la clave. En efecto, existían dos supuestas columnas de la Flagelación, la primera en Jerusalén y la segunda en Roma, que influyeron sucesivamente en esta representación⁵⁷⁷. La de la Edad Media se inspira en la de Jerusalén, expuesta en la iglesia de Santo Sepulcro que era una columna alta y a la que dieron crédito los peregrinos y cruzados de Tierra Santa. Durante mucho tiempo el arte despreció la segunda columna en forma de balaustre, conservada desde 1233 en la basílica de Santa Praxedis de Roma, que había sido traída del pretorio romano por el cardenal Giovanni Colonna. Pero después del concilio de Trento se le devolvieron sus honores, y esta columna fue la que reprodujeron los artistas de la Contrarreforma, a partir del en el siglo XVII⁵⁷⁸.

Las normas de la flagelación para el pueblo judío estaban dictadas por el Deuteronomio. El número de golpes permitido, con vergas o látigos, era el de cuarenta y se recibían con el reo acostado. Los fariseos (hombres

⁵⁷⁷ HUGUES y ABEL (1914), pág. 455.

⁵⁷⁸ MALE (1932), pág. 264.

dedicados al estudio y a la interpretación de una ley que respetaban estrictamente), para no sobrepasar este límite, los habían reducido a treinta y nueve latigazos.

La flagelación según la ley romana difería notablemente de la de los hebreos. Para los romanos no había límite en el número de golpes, que estaba condicionado sólo a que el condenado no muriera a consecuencia de los latigazos y así poder continuar con el suplicio de la crucifixión hasta su muerte. Pero Jesús fue flagelado por los romanos en dependencia militar romana, por tanto *more romano*, es decir, según la costumbre romana, cuya ley no limitaba el número.

No se sabe exactamente cuantos azotes recibiría Jesús, hacia finales de la Edad Media y por influencia de la mística, se habló de cifras muy exageradas y por ello poco creíbles. Los Evangelios son muy escuetos, constatan el hecho de azotarlo pero omiten los pormenores que lo rodearon. Según la narración de San Lucas, Pilato solo había dicho: “después de castigarlo, lo soltaré” (Lc. 23, 16-22).

En la escena de la figura 175, donde vemos a Jesús atado la columna junto a San Pedro arrodillado, también encontramos los flagelos definidos de acuerdo a sus diferentes formas. Por la tipología que presentan pueden tratarse del *flagrum* o el *flagellum taxillatum*⁵⁷⁹. En simbología el flagelo al igual que el látigo, es signo de dominación y superioridad. Expresa la idea de castigo aunque para la mentalidad arcaica, los golpes, azotes y flagelación no parecen como castigo, sino como purificación y estímulo. Relacionado con los ritos de flagelación simbolizaría la fecundidad mediante el sacrificio⁵⁸⁰.

La siguiente escena corresponde al tercer Misterio Doloroso del Santo Rosario es la ***Coronación de espinas*** y en él se ha debido de basar la artista-bordadora en la representación que mostramos en el siguiente fragmento correspondiente a otra colgadura-repostero (Fig. 177).

⁵⁷⁹ Los tipos de instrumentos usados por los romanos en aquella época para la flagelación eran: el *lorum*, que era una simple correa ancha, provocaba amoratamiento de la piel y era usado en personas libres o ciudadanos romanos; el *flagrum*, consistía en un mango de madera del que partían dos o más correas estrechas de cuero; el *flagellum taxillatum*, igual que el anterior compuesto de nervios o cuerdas delgadas y duras. Ambos terminaban con bolitas de metal esquinadas o con fragmentos de huesecillos y el *plumbum* o *plumbata*, que eran cadenas que terminaban con trozos de plomo y tenían una anilla por empuñadura. Según los estudios realizados en la Flagelación de Jesús, se habría utilizado un *flagellum taxillatum* de tres ramales terminados en dos trocitos o bolas metálicas (*taxilli*), DOMÍNGUEZ (1998), págs. 95-98.

⁵⁸⁰ CIRLOT (1992), pág. 92, 268.



*Fig. 177. La Coronación de espinas o “Ecce Homo”
Fragmento de colgadura al deshilado
Escuela de Lagartera (Toledo)*

Este episodio también es conocido como *Ecce Homo* (latín: Este Hombre-He aquí El Hombre), aunque tenemos que aclarar que son dos momentos diferentes en los procesos de interrogatorio que tuvo que pasar Jesús y que suelen confundirse o mezclarse con frecuencia. Jesús comparece sucesivamente ante dos jurisdicciones religiosa y política: la del sumo sacerdote judío Caifás y la del procurador romano Poncio Pilato, debido al

régimen político de Judea, que se había convertido en provincia romana. Los relatos evangélicos también están muy lejos de concordar, introduciendo personajes y escenas que duplican la acción.

Se hace comparecer a Jesús no sólo ante Caifás, sino ante su suegro, el sumo sacerdote Anás (Hannas) del que sólo habla el Evangelio de San Juan (Jn 18, 13). Con el pretexto de que Jesús era galileo, el procurador de Judea, Pilato, lo envía a justificarse ante el tetrarca de Galilea, Herodes Antipas, quien por azar se encontraba en Jerusalén. Así, se producen cuatro comparecencias ante otros tantos jueces diversos. Por otra parte, se habrían producido dos escarnios de Cristo: uno ante el sanedrín⁵⁸¹, el otro después del interrogatorio ante el Pretorio romano⁵⁸². De este modo, hay discrepancias y diferencias a la hora de representar dichas escenas.

Habitualmente en la escena del primer escarnio ante Caifás, *Ecce Homo*, aparece con los ojos vendados o la cabeza cubierta por un velo y con las manos atadas; mientras que en la Coronación de espinas, donde se le trata como a un rey de comedia, está tocado con la corona de espinas y tiene una caña en la mano a manera de cetro. Otra distinción importante es que aquí es escarnecido por los judíos, en cambio en la Coronación de espinas es entregado a los soldados romanos de la guardia de Pilato.

La representación del fragmento de la figura 177, que aquí analizamos también presenta cierta ambigüedad. Por una parte, se acerca a las versiones de los Evangelios sinópticos de Mateo y de Marcos (Mt 27, 27-31; Mc 15, 16-20), donde textualmente Mateo expone: [...] “*Entonces los soldados del procurador llevaron consigo a Jesús al pretorio y reunieron alrededor de él a toda la cohorte. Le desnudaron y le echaron encima un manto de púrpura; y, trenzando una corona de espinas, se la pusieron sobre su cabeza, y en su mano derecha una caña; y doblando la rodilla delante de él, le hacían burla diciendo: « ¡Salve, Rey de los judíos! »*». El balcón donde se asoma Jesús, bien podría corresponder al pretorio romano, pero de nuevo se duplica o se yuxtapone la escena al aparecer a cada lado de Jesús dos personajes tocados con el gorro frigio o pileus⁵⁸³, que bien

⁵⁸¹ *Sanedrín*, palabra aramea que designa al tribunal religioso de los judíos, deformación del vocablo griego *synedrion*, que significa asamblea.

⁵⁸² *Pretorio*, tribunal o sitio donde el *Pretor* (del latín *Prætor*): magistrado romano, administraba justicia.

⁵⁸³ El *gorro frigio*, es una especie de caperuza, de forma aproximadamente cónica pero con la punta curvada, confeccionado habitualmente con lana o fieltro. Supuestamente, su origen se encuentra en la región de Frigia, Asia Menor, en la actual Turquía. En el arte griego del período helenístico aparece como atuendo característico de los orientales. En época romana, el gorro frigio (llamado *pileus*) era el distintivo de los libertos.

podrían representar a los sumos sacerdotes Anás y Caifás, también uno de ellos podría ser Poncio Pilato (Pontius Pilatus)⁵⁸⁴, que etimológicamente podría ser una contracción de *pileatus* e indicaría que al ser un descendiente de un esclavo liberado, podría usar el *pileus* o gorro frigio⁵⁸⁵ o simplemente tratarse de soldados que se mofan de él.

En los bordados populares y concretamente en las piezas que estamos analizando aparecen frecuentemente varios personajes tocados con este gorro, por lo que deducimos que la artista-bordadora ha querido conferir a todos ellos el papel de los “malos”. Así podemos comprobarlo en la parte inferior de la escena en que el grupo de músicos judíos que se mofan y burlan, acentuando el “*Escarnio de Cristo*” con sus bailes y su estruendo, llevando los de los extremos el gorro frigio. También podría provenir de «*Pileatus*», llevando el «*pileus*», gorro de fieltro, emblema de la libertad, reservado al esclavo libertado.

El itinerario que hizo Jesús desde el Pretorio hasta el Calvario o colina del Gólgota⁵⁸⁶ con paradas o estaciones es también representado en estas colgaduras-reposteros, en el bordado popular se le conoce como “*Via Crucis*” (latín: camino de la cruz) y en él se describe *El Camino de Calvario* (Fig. 178).

El camino se representa con una serie de catorce imágenes de la Pasión o “Estaciones” correspondientes a incidentes particulares que, según la tradición cristiana, Jesús sufrió por nuestra salvación basada en los relatos evangélicos y la tradición. *El Vía Crucis* comportaba en su origen *siete estaciones*, pero en el siglo XVII, por iniciativa de los franciscanos, el número de las Estaciones se duplicó, para llegar a *catorce*, que aún siendo una cifra completamente arbitraria, se mantuvo⁵⁸⁷.

⁵⁸⁴ Pilato (*Pilatus*) también podría derivar de *pilum* o venablo de honor que habría recibido.

⁵⁸⁵ GROLLENBERG (1966).

⁵⁸⁶ *El calvario* (Golgotha) es el nombre en arameo dado al monte en las afueras de Jerusalén donde se cree que Jesús fue crucificado. Su nombre proviene de rocas en forma de calaveras en uno de los lados de la colina

⁵⁸⁷ El camino se representa con una serie de catorce imágenes de la Pasión o “Estaciones” correspondientes a incidentes particulares que, según la tradición cristiana, Jesús sufrió por nuestra salvación basada en los relatos evangélicos y la tradición. Comprendiendo la dificultad de peregrinar a la Tierra Santa, el Papa Inocencio XI en 1686 concedió a los franciscanos el derecho de erigir Estaciones en sus iglesias y declaró que todas las indulgencias anteriormente obtenidas por devotamente visitar los lugares de la Pasión del Señor en Tierra Santa las podían en adelante ganar los franciscanos y otros afiliados a la orden haciendo las Estaciones de la Cruz en sus propias iglesias según la forma acostumbrada.



*Fig. 178. Camino del Calvario o “Vía Crucis”
Fragmento de colgadura al deshilado
Escuela de Lagartera (Toledo)*

La artista-bordadora conoce bien estas *estaciones* a través de la oración del Santo Rosario, y en el fragmento de la figura 178, nos presenta sincréticamente dos de ellas; la Quinta Estación: Jesús es ayudado por Simón el Cirineo a llevar la cruz; y la Sexta Estación: La Verónica limpia el rostro de Jesús. Los Evangelios ofrecen dos versiones diferentes del Camino del Calvario. Según los sinópticos (Mt, 27, 31; Mc, 15, 21; Lc, 23,

26), un tal Simón de Cirene⁵⁸⁸ (El Cirineo), fue requerido por los soldados romanos para ayudar a Jesús. Aunque en el Evangelio de San Juan, no se hace ninguna referencia a Simón de Cirene (Jn, 19, 16). La escena habría sido imaginada para simbolizar la palabra de Jesús: «El que quiera venir en pos de mí, niéguese a sí mismo, tome su cruz y sígame» (Mt, 16, 24; Mc, 8, 34).

Otros dos personajes aparecen representados junto a Jesús, en la escena de este fragmento: un soldado y la Verónica. Los Evangelios apócrifos y la puesta en escena del teatro de los Misterios⁵⁸⁹ agregaron estos temas a los comentados en la Biblia. Es al final de la Edad Media cuando aparecen estos detalles “realistas”. Cristo suele a parecer con un ronzal al cuello conducido por un soldado romano, como en este fragmento- o por niños despiadados que le lanzan piedras. A veces va precedido por un heraldo que hace sonar la trompeta.

La Verónica apareció a finales del siglo XV por influencia del teatro de los Misterios. Pertenece a la “tradición cristiana” y a la leyenda, pues en los Evangelios canónicos no figura en ningún momento su nombre, aunque sí el de otras piadosas mujeres que acompañaron al Señor por el camino del Calvario, del que supuestamente podría haber formado parte. Esta mujer, conmovida de piedad, seca con un velo el sudor del rostro de Cristo y en recompensa por ese gesto piadoso, ella recogió en el sudario la Santa Faz⁵⁹⁰. De esta verdadera imagen (latín: *vero icono*) procede el nombre de

⁵⁸⁸ *Simón de Cirene* fue, según los evangelios sinópticos, un personaje que ayudó a Jesús a llevar su cruz hasta el Gólgota, donde luego sería crucificado. Se dice que “venía del campo”, y en el Evangelio de Marcos se hace referencia a él como “padre de Alejandro y de Rufo”. No hay ningún dato más acerca de él en el Nuevo Testamento. Su ciudad de origen, Cirene, estaba situada en el norte de África, era una antigua ciudad griega en la actual Libia. Según la tradición, sus hijos Rufo y Alejandro se hicieron misioneros. El hecho de que se mencionen sus nombres sugiere que pudo tratarse de personajes relevantes en el cristianismo primitivo.

⁵⁸⁹ Las representaciones teatrales de *los Misterios*: nombre dado en la Edad Media a unas piezas dramáticas cuyo argumento era tomado de las Sagradas Escrituras y de temas profanos en las que se hacía intervenir a diversos personajes sobrenaturales como Dios, ángeles, demonios, etc., autorizadas y preconizadas por el clero de la época, se representaron por individuos de ciertas cofradías o congregaciones, primero en las catedrales e iglesias después en los pórticos y, por último, en las plazas públicas. Desde la segunda mitad del siglo XVI empezaron a llamarse *autos sacramentales*.

⁵⁹⁰ A menudo se confunde la Santa Faz con el sudario que envolvía la cabeza de Cristo en la sepultura y que también conserva los rasgos del muerto. Una de estas ‘sábanas santas’ se conserva en la catedral de Oviedo (Santo sudario de Oviedo). El paño de la Verónica, sin embargo, correspondería a una imagen de Cristo aun vivo. Aún así, en Andújar y Alicante hay otras dos reliquias de este tipo que se consideran paño de la Verónica, pero que en realidad presentan un rostro de difunto con los ojos cerrados y en posición estática.

Verónica⁵⁹¹. En la iconografía cristiana suele simbolizar la compasión y la misericordia.

En la representación iconográfica de la Verónica, en estas colgaduras-repostereros hemos encontrado algunas variaciones; en algunos casos aparece en actitud de genuflexión ante Jesús, pero no lleva paño para enjugar el sudor y la sangre de Jesús, ni se muestra la Santa Faz, pudiendo representar a otra de las mujeres. Siempre mantiene una tipología de pequeñas proporciones. Jesús con la cruz acuestas, Simon de Cirene y un soldado ocupan siempre la parte central y el margen derecho, reservándose el margen inferior izquierdo para La Verónica. En algunas ocasiones -no siempre- al pie de la escena se muestra alguna leyenda, como el caso del fragmento analizado, donde se puede leer: EL SENOR CON LA CRUZ; siguiendo los mismos patrones tanto tipológicos como caligráficos del original desde el que se copiaron. En las enjutas del arco dos ángeles portan símbolos de la Pasión: la corona y la lanza.

La Crucifixión es el tema central de la iconografía cristiana y el momento más importante de la Pasión de Jesús, pues no solo simboliza la figura del Dios Redentor, sino que la imagen de Cristo en la cruz es el emblema y la garantía de salvación en el pensamiento cristiano.

Su evolución representativa se puede resumir en tres etapas. La primera comprende los primeros siglos cristianos en que la Crucifixión fue eludida o evocada indirectamente mediante *símbolos cristológicos*, así aparecerán en los frescos de las catacumbas, entre otros, el tema pastoral del Cordero místico simbolizando el sacrificio de Cristo o el pez como símbolo de salvación⁵⁹². La segunda etapa da comienzo a partir de los siglos V-VI, con la aparición de Cristo en la cruz, representado *vivo y triunfal*, con los ojos abiertos y con una diadema real, la cabeza alzada, el pecho recto, los brazos extendidos, y erguido sobre el madero de la infamia con la misma majestad que sobre un trono. Esta imagen se mantendrá hasta mediados del siglo XI. La tercera se inicia en el último tercio del siglo XI, cuando co-

⁵⁹¹ Según otra versión, podría derivar del griego *Berenice* (Bereníke), la versión macedonia del griego *Phereníke* ("portadora de victoria", "la que lleva la victoria") HEIKKI (2003), pág. 594.

⁵⁹² El arte paleocristiano de las catacumbas erradica la representación de la muerte ignominiosa del Mesías, clavado en la cruz entre dos delincuentes, como si fuera un esclavo. Para ello, aprovecha temas profanos, pero más *idílicos*, inspirados en representaciones simbólicas relacionadas en la esperanza de salvación eterna, y por el arte *triumfal* de la época de Constantino, que sólo apunta a glorificar a Jesucristo. Así, aparecen como más significativas, entre otras: el *Agnus Dei* (latín: Cordero de Dios) en relación del sacrificio del cordero pascual judío con el sacrificio de la cruz. El pez, adoptado como símbolo cristológico, por su nombre en griego IXTHUS, del que los primeros cristianos formaron un acróstico, que rezaba: Iesous Xhristos Theou Uios Soter (Jesucristo, Hijo de Dios, Salvador).

menzó a representarse a Cristo *muerto*. Sus ojos se cierran, su cabeza cae sobre el hombro derecho, su cuerpo se desploma y flexiona, ya no es más que el cadáver de un hombre muerto en el suplicio que ha perdido toda majestad y que sólo inspira compasión. A partir del siglo XIII, la forma de suspenderse en la cruz será por medio de tres clavos, al ser taladrados los dos pies, dispuestos uno sobre otro, por uno; pero con anterioridad se representó al Crucificado con cuatro clavos, al sujetarse independientemente cada uno de ellos en el *subpedaneum* en el que descansan. Cristo aparece con la corona de espinas y con las piernas flexionadas, aunque su cuerpo aparece en cierta medida relajado y menos tenso al reposar los pies en el *suppedaneum*, o subpedáneo, que permitía a los condenados a la crucifixión sostener el cuerpo y respirar, lo que explicaría la costumbre de romperle las piernas para acelerar la muerte, justificando así la narración del evangelio de San Juan (Jn, 19 33-34) cuando nos cuenta como los soldados llegaron ante Jesús, y al verle ya muerto, no le rompieron las piernas, sino que uno de los soldados le atravesó con una lanza el costado y al instante salió sangre y agua.

En las primeras imágenes, Jesús cubre su cuerpo únicamente con un paño de pureza -*subligaculum* o *perizonium*-. Los evangelios canónicos mencionan que sus vestidos se sortearon entre los soldados, pero no dan más detalles sobre como fue la exposición de su cuerpo en la cruz, aunque el evangelio apócrifo de Nicodemo dice que “le ciñeron un lienzo” cuando le despojaron de sus vestiduras (Evangelio de Nicodemo, cap. X, 1.).

En las piezas que hemos analizado en este estudio la escena de la Crucifixión la figura 179 es la que presenta más variaciones respecto a número de personajes y elementos simbólicos relacionados con la Pasión de Jesús. Se mantienen parecidas tipologías al resto de las escenas, sobresaliendo la figura de Jesús crucificado no con la cabeza caída sobre el hombro derecho sino representado con la cabeza de frente, los ojos abiertos, erguido sobre la cruz y las piernas flexionadas, mostrando una composición anatómica bastante cuidada. La cruz siempre es representada en su forma *inmissa*. Sobre la cruz, la iconografía recoge fundamentalmente dos, la *crux commissa* o *decapitata* (unida), es decir, sin cabeza, aquella formada por un travesaño, el brazo horizontal, que encajaría sobre el vertical sin dejar apenas ningún saliente encima; y la *crux immissa* o *capitata* (en intersección) llamada comúnmente *cruz latina*, siendo el tipo de cruz más aceptada – como aparece en este fragmento-, que resulta, al cruzarse el *patibulum* (brazo más corto y horizontal) con el *stipes* (brazo más largo y vertical). Sobre el extremo inferior del *stipes* con frecuencia se hallaba el *sedile*, madero que servía para apoyar y descansar el periné.

Por último en la parte superior del *stipes* que quedaba libre se situaba el *titulus* o tablilla donde según la costumbre romana se escribía el nombre del condenado y la causa de la ejecución. Dicho texto, según San Mateo, es: «Éste es Jesús, el Rey de los judíos» concretando que se puso «sobre su cabeza» (Mt 27, 37); San Lucas coincide en el texto y en la situación de la tablilla (Lc 23, 38). San Juan afirma que fue «sobre la cruz» donde se puso la inscripción dictada por Pilato: «Jesús el Nazareno, Rey de los judíos», escrito en hebreo, latín y griego (Jn 19, 19-22). En las representaciones del tema, el texto aparece en los tres idiomas o en su forma más común con las siglas latinas **INRI**, de **I** [esus] **N** [azareus] **R** [ex] **I** [udaeorum].



*Fig. 179. La Crucifixión o Calvario
Fragmento de colgadura al deshilado
Escuela de Lagartera (Toledo)
Colección particular*

La cruz simboliza la conjunción de contrarios: lo positivo (vertical) y lo negativo (horizontal), lo superior y lo inferior; la vida y la muerte. Cuando la cruz tiene forma de T, los principios contrarios quedan aún más resaltados. La cruz es el símbolo por antonomasia de la cristiandad. Los términos «cruz» y «crucifijo» derivan del verbo latino *cruciare*, que significa “torturar”. La cruz se ofrece como una derivación dramática, como una inversión del Árbol de la Vida paradisiaco⁵⁹³. Cual acontece con el Árbol de la Vida, la cruz es un eje del mundo.

El nombre del soldado que atraviesa el costado de Cristo no es mencionado en la Biblia, pero en las referencias más antiguas que se tienen de la leyenda, el Evangelio apócrifo de Nicodemo -también llamado Hechos de Pilatos (*Acta Pilati*)-, el soldado es identificado como un centurión llamado Longinos. El lancero de quien habla el Evangelio de Juan (19; 34) fue confundido con el centurión quien, según san Mateo (Mt. 27; 54), tenía a su mando el pelotón de soldados romanos del monte Calvario, el cual por los prodigios que acompañaron la muerte de Jesús habría proclamado: «Verdaderamente Éste era Hijo de Dios, (*Vere filius Dei erat iste*)». El legendario personaje de Longinos, -lanza personificada-⁵⁹⁴, resulta de la fusión de dos actores diferentes partícipes de la tragedia del Calvario, el lancero a pie y el centurión a caballo, los dos Longinos se fundieron en uno solo. Paradójicamente, en los fragmentos que aquí presentamos la cabalgadura es más bien un burro -símbolo generalizado de la ignorancia-, expresando doblemente el paso de Longinos del mundo del desconocimiento pagano a la luz de la fe⁵⁹⁵. En estas colgaduras-reposterías este personaje también aparece representado con el gorro frigio como personaje “malo”. Habitualmente junto a Longinos aparece el portaesponja del vinagre que se le ofrece a

⁵⁹³ El Árbol de la Vida, es un tema procedente de civilizaciones muy antiguas; según la tradición cristiana es uno de los “árboles del Génesis”, míticos y simbólicos plantados en el Jardín de Edén. El “árbol del conocimiento del bien y del mal”, enseñaría la diferencia entre el bien y el mal; el “árbol de la vida”, daría la vida eterna.. Referente al Árbol de la Vida, el Génesis cuenta que Dios, después de que Adán y Eva comieran del árbol prohibido y fueran expulsados del Paraíso, puso querubines al oriente en el huerto del Edén y una espada ardiente que se revolvía para impedir que el hombre accediera y también comiera el fruto del árbol de la Vida, el cual los haría inmortales. Según el *libro de Enoc* el Arcángel San Miguel le anuncia: [...]”No se permite que ningún ser de carne toque este árbol aromático, hasta el gran juicio” [...]”Será dado a los justos y a los humildes. Su fruto servirá como alimento a los elegidos y será trasplantado al lugar santo, al templo del Señor, el Rey Eterno. Entonces ellos se regocijarán y estarán alegres; entrarán en el lugar santo y la fragancia penetrará sus huesos; y ellos vivirán una larga vida, tal y como la que sus antepasados vivieron” (Enoc 25, 2-6).

⁵⁹⁴ La fuente del nombre de Longinos es transparente: en griego, “lanza” se dice *longke*. Longinos sólo sería una lanza personificada.

⁵⁹⁵ Para expresar el concepto de la fe abriendo los ojos de Longinos al pie de la cruz se creyó, tal y como lo narra la Leyenda Dorada, que padecía una enfermedad ocular e incluso, hasta que era ciego, y que fue curado milagrosamente por una gota de la Santísima Sangre de Jesucristo que saltó sobre su rostro en el momento de la Transfixión. VORÁGINE (2008).

Jesús cuando tiene sed, (Mt 27, 34; Jn, 19, 29) llamado Stephaton o Estefanos. En el arte bizantino se le llamó Esopo, simple deformación de *hisopo*⁵⁹⁶. Los teólogos lo convirtieron en el símbolo de los judíos recalcitrantes para oponerlo al lancero, que simboliza a los gentiles convertidos. En el fragmento de colgadura de la figura 179, podemos ver, bajo el lado derecho de la cruz, una representación del hisopo/esponja junto al martillo y bajo el lado izquierdo, la escalera, las tenazas y unos círculos que podrían representar parte de las treinta monedas de Judas.

La devoción de la Edad Media incluyó en el culto todos estos símbolos, llamados *instrumentos de la Pasión*. En el siglo XIII estaban reducidos a seis: la corona de espinas, la columna, las varas de la Flagelación, la cruz, los clavos, la esponja y la lanza de la transfixión. En el siglo XV el jeroglífico se complicó, agregándose entre los más significativos: las treinta monedas de Judas, la linterna y la oreja de Malco⁵⁹⁷, el gallo de la Negación - *gallus cantans*-⁵⁹⁸, el aguamanil y la jofaina del Lavatorio, el velo de la Verónica, la túnica sin costuras y los dados que sirvieron para echarla a suertes, el martillo que hundió los clavos, la escalera y las tenazas del Descendimiento.

Habitualmente la cabeza del Crucificado se enmarca por un nimbo, que acostumbra a ser crucífero. Como manifestación de su majestad y triunfo sobre la muerte puede portar corona real; y será a partir del siglo XII cuando se le ciñe en la frente una corona de espinas⁵⁹⁹.

No es extraño que desde el siglo VI se dispongan a ambos lados de la cruz las representaciones del sol, a la derecha, y la luna, a la izquierda; ya en su forma astral o antropomórfica. Su lectura simbólica parece hacer una referencia a la eternidad, aunque se han dado diversas interpretaciones literario-teológicas⁶⁰⁰. El Sol y la Luna son dos elementos constantes en las escenas de La Crucifixión representadas en las colgaduras lagarteranas,

⁵⁹⁶ *Hisopo*: Planta aromática cuya vara, según el Evangelio de S. Juan, habría servido de asta a la esponja empapada en vinagre.

⁵⁹⁷ Malco es el nombre de un sirviente del Sumo Sacerdote que colaboró en el arresto de Jesús. Simón Pedro, uno de los discípulos de Jesucristo, iba armado con una espada y en el acto le cortó la oreja (Jn 18,10-11) Jesús le sanó la herida y él se quedó sorprendido ante tal milagro (Lc 22, 50-51).

⁵⁹⁸ Los cuatro Evangelistas canónicos (Mateo, Marcos, Lucas y Juan) coinciden en que Jesús durante la Última Cena señala que Pedro le negaría tres veces antes de que cantara el gallo.

⁵⁹⁹ THOBY (1959), pág. 9.

⁶⁰⁰ THOBY (1959), pág. 29-31.

dispuestos a ambos lados de la cruz, -tal y como aparecen en las figuras 179 y 180-. En la Crucifixión simbolizan las dos naturalezas de Cristo, y como señal del eclipse que se produjo en los instantes previos a la muerte de Jesús⁶⁰¹, son una manifestación más de su dominio sobre el cosmos en calidad de Cristo Cosmocrátor. La calavera que aparece habitualmente debajo de la cruz, aparte de ser un signo toponímico del Calvario y símbolo de la muerte sobre la cual se yergue triunfal la cruz, se identifica con la calavera de Adán, que habría sido enterrado en el Gólgota, en el mismo lugar donde se plantó la cruz de Jesús. En el momento en que el Salvador expiró, *«la tierra tembló y se hendieron las rocas; se abrieron los monumentos, y muchos cuerpos de santos que dormían, resucitaron»* (Mt. 27, 52).

Según la leyenda, la cruz habría sido erigida en el centro de la tierra, precisamente allí donde había sido creado y enterrado Adán. Uno de los tesoros del patrimonio de la cristiandad medieval es el relato del *Viaje de Set al Paraíso*. He aquí su resumen: «Adán, después de haber vivido 932 años en el valle Hebrón, se ve afectado por una enfermedad mortal y envía a su hijo Set a que pida al arcángel guardián de la puerta del Paraíso el óleo de la misericordia. Set, siguiendo las huellas de Adán y Eva, en las que no había vuelto a brotar la hierba, llega al Paraíso y comunica al arcángel el deseo de Adán. El arcángel le aconseja que mire tres veces al Paraíso. La primera vez Set ve el agua de la que nacen tres ríos y sobre ella un árbol seco. La segunda vez una serpiente enroscada al tronco. Al mirar la tercera vez ve que el árbol se eleva hasta el cielo; en la copa lleva un niño recién nacido y sus raíces se hunden hasta el infierno (el Árbol de la Vida en el centro del universo y su eje atravesaba las tres regiones cósmicas). El ángel explica a Set lo que acaba de ver y le anuncia la venida de un Redentor. Le entrega, además, tres granos de los frutos del árbol fatal del que comieron sus padres y le dice que se los ponga a Adán en la lengua y que se morirá al cabo de tres días. Al oír el relato de Set, Adán ríe por primera vez después de su expulsión del Paraíso, porque comprende que los hombres serán salvados. A su muerte, de las semillas que Set le puso en la lengua brotaron en el valle Hebrón tres árboles que después de otros muchos episodios se funden en uno solo, del que se hizo la cruz del Redentor». La sangre de Cristo

⁶⁰¹ Los Evangelios (Mt, 27, 45); (Mc, 15, 33); (Lc, 23, 44) informan que entre la sexta y la novena hora, es decir, desde el mediodía hasta las tres de la tarde, el momento que Cristo expiró, el sol se oscureció y las tinieblas cubrieron la tierra.

crucificado cae sobre el cráneo de Adán y bautiza así –rescatándole de sus pecados- al padre de la humanidad⁶⁰².

Pero los evangelistas no hablan de Adán y la inclusión de este tema sería invención de los teólogos que deseaban establecer relación entre el *Pecado Original* y la *Muerte redentora de Cristo*.

La representación histórica de la Crucifixión ha sido de diferentes tipos, variando según el número de personajes. Una de las más generalizadas es con tres personajes, situándose junto a Cristo la Virgen y San Juan, sustituido en este repostero por Longinos. Los Evangelios Canónicos no coinciden en el nombre de las piadosas mujeres que acompañaron a Jesús. San Mateo (27, 56), San Juan (19,25) y San Marcos (16, 1) coinciden en que María Magdalena⁶⁰³ estuvo presente en la Crucifixión de Cristo, así podríamos identificarla con la mujer que acompaña a la Virgen en el fragmento de la figura 179.

En la tradición de la iglesia católica se ha considerado a María Magdalena como penitente, simbolizando la salvación a través del arrepentimiento. La identificación de los personajes que acompañan la Crucifixión de Jesús representados en estas colgaduras no siempre es fácil, exceptuando la figura de la Virgen y del lancero centurión por sus peculiares características. La dificultad a la hora de identificarlos deviene en primer lugar por la controversia que los propios evangelios muestran entre sí y en segundo lugar porque en estas piezas la tipología dibujística es primaria y arcaica no facilitando bien su reconocimiento.

En la figura 180, observamos a María madre de Jesús representada como Virgen Dolorosa, coronada y con el puñal en el pecho, según la profecía que Simeón le había hecho al presentar a Jesús en el templo: “*Este Niño está puesto para ruina y resurrección de muchos de Israel, y una espada traspasará tu alma*” (Lc, 2, 34-35). Esta iconografía no es tan deshabitual como la de la Inmaculada Concepción que hemos visto en el Nacimiento, pues la Virgen Dolorosa aparece frecuentemente representada en

⁶⁰² CHAMPEAUX (1984), págs. 445-446.

⁶⁰³ También conocida como María de Magdala, localidad de Galilea situada en la costa occidental de lago de Tiberiades. Identificada con la mujer pecadora y adúltera que Jesús salva de la lapidación. Según los Evangelios Canónicos, estuvo presente en la Crucifixión y Resurrección de Jesús.

otras manifestaciones artísticas en el momento de La Piedad con su hijo Jesús muerto sobre su regazo, tras el Descendimiento, y otras veces con expresión de desconsuelo al pie de la Cruz. Pero es síntoma de sincretismo popular porque la Dolorosa se difunde como imagen aislada en el Barroco.



*Fig. 180. La Crucifixión o Calvario
(Fragmento de colgadura al deshilado)
Escuela de Lagartera (Toledo)
Colección particular*

Respecto a las dos figuras que aparecen junto a la Virgen en el fragmento de la figura 180, hemos visto anteriormente que los tres evangelistas San Mateo, San Marcos y San Juan, coinciden en que María Magda-

lena era una de ellas, en cambio la segunda mujer, según el Evangelio de San Juan “Junto a la cruz de Jesús estaban su madre y la hermana de su madre, María, mujer de Cleofás y María Magdalena” (Jn, 19, 25); la versión de San Mateo cuenta: Entre ellas estaban María Magdalena, María la madre de Santiago y de José, y la madre de los hijos de Zebedeo”⁶⁰⁴ (Mt, 27, 56); por su parte San Marcos dice: “También había algunas mujeres mirando de lejos, entre las cuales estaban María Magdalena, María la madre de Jacobo el menor y de José⁶⁰⁵, y Salomé” (Mc, 15, 40).

Las identificaciones son problemáticas y están basadas en pasajes bíblicos de interpretación discutida, que podrían hacer referencia a distintos personajes. En la cultura y en el arte se las conoce con el nombre convencional de las Tres Marías, interpretadas como María Magdalena, María de Cleofás y María Salomé⁶⁰⁶. Cualquiera de estas tres mujeres podrían ser las que acompañan a la Virgen Dolorosa en la escena de la Crucifixión de la figura 180. No obstante, tenemos que señalar que iconográficamente en las crucifixiones anteriores al siglo XIII a los lados de la cruz se disponen a la derecha la Virgen y San Juan a la izquierda, incrementándose con María Magdalena a los pies de la cruz.

Por consiguiente, podríamos también interpretar a uno de los personajes que acompañan a la Virgen en la escena de la figura 180, como a San Juan al mantener en su tipología ciertos rasgos masculinos. Una vez más podemos apreciar el sincretismo que permanece en todas estas escenas, mezclándose diferentes temas iconográficos tomada del “arte oficial”, siendo a partir del Gótico cuando el tema adquiere un tratamiento escenográfico y descriptivo donde se introducen curiosidades iconográficas inspiradas en la literatura mística y retomadas en el teatro litúrgico, completándose

⁶⁰⁴ Según los Evangelios los hijos de Zebedeo, serían Jacobo (Santiago el Mayor) y San Juan (Lc, 5,10), (Mt, 4, 21), (Mc, 1, 19) y según la interpretación tradicional cristiana su madre habría sido María Salomé, aunque no hay datos fehacientes que lo confirmen.

⁶⁰⁵ En este caso se trataría también de María de Cleofás, –así llamada por el marido Clopa o Cleofás– considerada comúnmente como madre de Santiago el Menor (Jacobo) y José.

⁶⁰⁶ También relacionadas como primeros testigos en la *Resurrección de Jesús*, cuando el grupo de mujeres que van a visitar el *Santo Sepulcro* lo hallan vacío. Según el Evangelio de Juan no fue un grupo, sino únicamente la Magdalena (Jn, 20, 1), pero según los Evangelios de Marcos, Lucas y Mateo eran María Magdalena, María, la madre de Santiago, y Salomé (Mc, 16,1) o María Magdalena, Juana y María, la madre de Santiago, y las demás mujeres que las acompañaban (Lc, 24,10), o María Magdalena y la otra María (Mt, 27, 61).

con las santas mujeres junto a otros discípulos, los soldados repartiéndose las vestiduras , Longinos con la lanza y Stephatón con la esponja empapada de vinagre, los dos ladrones, diferenciados por sus fisonomías y actitudes, donde se puede incorporar un ángel a recoger el alma del bueno y un demonio el del malo⁶⁰⁷.

La calavera de Adán, y las representaciones del Sol y la Luna siguen las mismas características tipológicas en casi todas las representaciones de La Crucifixión que hemos consultado, manteniendo en todas ellas la misma simbología. Como elemento diferenciador vemos que el fragmento presentado en la figura 180, lleva la siguiente leyenda y data: EL CRUZIIJO AÑº 1884.

⁶⁰⁷ REAU (2000b).

LAMINA XII

Piezas ceremoniales



*Fig. 1. El Sepulcro
Escuela Lagartera (Toledo)
Colección particular*



*Fig. 2. La Resurrección
Escuela Lagartera (Toledo)
Colección particular*



*Fig. 3. El Descendimiento
Escuela Lagartera (Toledo)
Colección particular*



*Fig. 4. La Asunción de la Virgen
Escuela Lagartera (Toledo)
Colección particular*

IX. CONCLUSIÓN

Esta tesis ha investigado la Iconología Simbólica en los bordados populares toledanos indagando sobre una serie de motivos que aparecen con frecuencia en las labores tradicionales de esta zona. Elegí los que he considerado más relevantes dentro del campo de la simbología, permitiéndome elaborar una serie de hipótesis que considero contribuyen a aportar luz sobre el auténtico valor de sus contenidos simbólicos, aparte de su belleza estética y su indiscutible aportación plástica y artística tanto al arte textil, como al patrimonio etnográfico y cultural.

Cuando comencé este estudio lo hacía desde la presunción de que detrás de estos bordados, tanto por su valor estético como por su metáfora poética, había algo más que la mera representación ornamental de la realidad; en el conocimiento de que la humanidad desde los tiempos más remotos, a través de la multiplicidad cultural, ha sentido, y aún siente la necesidad y el placer de utilizar símbolos para manifestar sus ideas, sus conceptos espirituales y comunicarlos a la comunidad.

A lo largo de la Historia, las culturas y creencias religiosas han poseído y utilizado unos símbolos capaces de abstraer los conceptos que predicaban; conceptos que fueron después muchos de ellos adoptados por otras culturas y creencias posteriores. Dado el carácter multicultural de Toledo, no es de extrañar que en sus manifestaciones artísticas, -como es el caso del bordado- aparezcan símbolos celtas, visigodos o asirios, por citar solo algunos, que han mantenido su vigencia durante milenios al ser asimilados por otras culturas, difundiéndose bien en la región geográfica de origen, bien por la convivencia social y artística, como es el caso privilegiado de la historia de Toledo y las tres culturas o a través de intercambios artísticos y estéticos seculares y por tener algunos un simbolismo universal que han formado parte del inconsciente colectivo de generación en generación.

El simbolismo inherente e intercultural, su interrelación, y proyección en el arte del bordado ha sido el punto de partida para asentar las primeras bases en las que fundamentar esta investigación. En su avance hemos ido viendo que estas influencias no sólo afectaban a su planteamiento plástico y estético, sino que también encerraban manifestaciones religiosas, filosóficas, cosmológicas, esotéricas, antropológicas, etc., hechos confirmados por numerosos investigadores como Gadamer, Panofsky, Guénon, Burckhardt, Chevalier, entre otros-; materias en las que se ha profundizado para acometer este estudio y sustentar el seguimiento de esta investigación.

No cabe duda, que los símbolos religiosos en general surgieron en el mundo del arte como manifestaciones, emblemas o atributos de antiquísimas deidades. Esta necesidad del hombre de expresar sus conceptos religio-

sos a través de imágenes o símbolos esta confirmada en las antiguas civilizaciones y culturas, y por tanto profundamente arraigada en la memoria colectiva del hombre. No obstante, también hay que considerar que lo simbólico es una red de significantes que adquieren sentido en sus relaciones mutuas y que una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio, teniendo por consiguiente un carácter universal, de origen inconsciente y cargado de una alta energía emocional.

Para abordar los objetivos de la investigación desde una perspectiva lo más amplia posible, hemos utilizado el método iconológico, siguiendo las teorías de Edwin Panofsky y estableciendo la correlación existente entre pensamiento e imagen; teniendo en cuenta que la visión simbólica es una particular manera de representación espacial que no se deriva de ninguna configuración visual o perceptiva humana, ni de la realidad objetiva, sino de una determinada concepción del mundo. En este sentido, uno de los aspectos que en un principio hemos podido determinar es *el particular contenido “espiritual” de cada momento dado*. Así lo hemos ido viendo en los primeros capítulos de esta tesis, tras hacer un recorrido por la historia del bordado, su origen y su evolución, viendo cómo en las representaciones iconográficas de cada época no existen estructuras visuales objetivas, ni percepciones universales sino particulares construcciones realizadas por cada cultura en función de su visión del mundo.

Queda claro, que esta *visión del mundo* enlaza directamente con las cosmovisiones, siendo el conjunto de saber evaluar y reconocer que conforman la imagen o aprehensión general del mundo propios de un sujeto, época o cultura, a partir del cual interpreta su propia naturaleza y la de todo lo existente en el mundo. Una cosmovisión define nociones comunes que se aplican a todos los campos de la existencia, desde la política, la economía o la ciencia, hasta la religión, la moral o la filosofía. Por lo que, en términos generales, la iconografía presente en los bordados como manifestación artística expresa la cosmovisión – o forma de observar el mundo- del que las ha creado. Las relaciones, sensaciones y emociones producidas por la experiencia peculiar del mundo en el seno de un ambiente determinado contribuirían a conformar una cosmovisión individual.

Así, en el caso de la artista-bordadora, su experiencia vital estaría fundada no tanto en lo cognitivo, sino más bien en lo emocional y en lo moral; expresando su visión particular acerca del mundo a través de sus bordados, utilizándolos de *modelos-ejemplos* en su forma de visualizar e interpretar los múltiples conceptos y esquemas de comportamiento de la época en que se ha desarrollado, influyendo directamente en su psicología todas las evoluciones o modificaciones filosóficas, culturales, económicas,

artísticas o religiosas que se han dado en las diferentes etapas de la humanidad.

Para averiguar las claves y las motivaciones por las que la mujer ha utilizado ciertas imágenes simbólicas, hemos tenido que utilizar diversos métodos tanto ontológicos como epistemológicos. El estudio iconológico como método de interpretación ha supuesto un buen bagaje para conocer el contenido fáctico y expresivo de los motivos, al igual que su caudal temático relacionado con el mundo de las imágenes, historias y alegorías, llegando a dilucidar el significado intrínseco de los valores simbólicos. La experiencia práctica ha sido de gran valor en esta investigación. La familiaridad que me une a estos bordados, el acercamiento a las costumbres y tradiciones culturales de las gentes de esta zona toledana, me ha facilitado mucho el trabajo, pero ante todo ha sido el trato directo con la mujer bordadora la que ha abierto una vía de comunicación y comprensión hacia lo que va más allá del propio símbolo como significante, pues lo simbolizado se ha manifestado como esa parte intacta e inalterable de lo interno y lo transcendental; lo que hace del bordado y su acción un patrimonio colectivo de *entrega*, no solo en su sentido etimológico de entrega y transmisión, sino como un medio que conecta a través de sus motivos a una tradición con “T” mayúscula, ligada estrechamente al mundo de los símbolos, en cuanto que sus contenidos y prácticas son una forma de conocimiento primordial en el camino de acceso a la supuesta verdad absoluta y su relación con lo Superior. Actuando ambas como elementos catalizadores para pasar de lo físico-sensible a lo metafísico- invisible.

Esta experiencia de lo simbólico y su expresión iconológica como medio de transmisión quiere decir que este concreto, este particular, se representa como un fragmento de Ser que promete complementar en una totalidad al que se corresponda con él. Quiere decir también que en todo símbolo existe otro fragmento (*symbolon*) siempre buscado, que complementará en un todo nuestro propio fragmento vital. Este “significado” final es la evocación de un orden íntegro, ligado a múltiples fenómenos y condiciones sociales y culturales, en la que lo divino y lo sagrado es compartido a la vez por el símbolo y el hombre, mostrando la necesidad de una base sensible para elevarse hacia esferas más altas.

En esta relación de transcendencia aparece la religión como interpretación descriptiva y fenomenológica del ser humano; así en la aproximación a su estudio a lo largo de sus diferentes manifestaciones, nos hemos centrado en una investigación estructural básica de las tres religiones del *Libro*, siguiendo la primera acepción de la hermenéutica en cuanto interpretación de los textos teológicos; además de considerar que estos han podido influir

desde el inconsciente en la mentalidad de la artista-bordadora y en la configuración de su pensamiento simbólico; a la vez de servirnos como experiencias auxiliares en nuestra voluntad interpretativa de sus símbolos con la prudencia que toda explicación y tratamiento de sus textos se merecen.

Dentro del amplio repertorio de imágenes simbólicas que la artista-bordadora utiliza en sus obras, los motivos religiosos ocupan un lugar predominante respondiendo a sus creencias más profundas. La mayoría de ellos son de carácter cristiano, aunque hay que considerar que en el mismo símbolo, las evocaciones simbólicas son múltiples y la superposición de jerarquía no es en absoluto excluyente, son, de hecho, perfectamente coherentes con los demás, porque en realidad expresan las aplicaciones del mismo principio a órdenes diferentes. Esto se hace aún más notorio al revisar los textos sagrados *La Biblia*, *La Torah* y el *Corán*, donde confluyen además del concepto monoteísta de un único Dios, la unidad del símbolo y su universalidad. Muchos de los pasajes a los que hemos hecho mención relativa al *Pentateuco* son descritos a su vez, de forma similar en la *Torah* hebrea, al compartir ambas religiones los primeros cinco libros atribuidos a Moisés.

Muchos de los motivos religiosos de orden narrativo que aparecen en estos bordados proceden de los relatos evangélicos, principalmente los relacionados con el nacimiento, vida y pasión de Cristo. La ornamentación del tálamo o *cama de vistas* de Lagartera es un buen ejemplo de ello, en sus colgaduras y delanteras van escenificados muchos de los relatos bíblicos con considerable precisión. La mujer bordadora a pesar de su escasa preparación ha sido profundamente religiosa y ha representado estos pasajes con auténtica devoción. Su conocimiento deviene de diferentes campos, unos los repite por tradición al copiar invariablemente motivos extraídos de antiguos dechados en los que aparecen recopilados incluso temas paleocristianos, como pueden ser *el pelicano*, *el Agnus Dei*, *el ancla*, etc., procedentes algunos de ellos del mundo pagano; otros son extraídos de los elementos rituales y oficios litúrgicos, especialmente custodias, cálices, copones, relicarios; muchos son representaciones con un convencionalismo particular procedentes de enseñanzas doctrinales o imágenes copiadas o imitadas de estampas y devocionarios.

Para comprender mejor la carga simbólica con que muchos de estos símbolos religiosos están investidos y su aparición en la iconografía cristiana, hemos revisado además de los *Evangelios Canónicos*, los *Evangelios Apócrifos* relacionados con la Natividad y la Infancia de Jesús, como el *Evangelio del Pseudo-Mateo*, el *Protoevangelio de Santiago* y el *Evangelio Armenio de la infancia*, en los que hallamos datos más específicos en rela-

ción a figuras simbólicas, como el nombre de los Reyes Magos y su procedencia o la presencia del asno y el buey en el episodio del nacimiento de Jesús; datos que los evangelios canónicos omiten y que contienen una importante función simbólica. Tanto en la iconología simbólica, como en la propia historia del bordado, las referencias bíblicas sirvieron para acercarnos, si no a sus orígenes -que se remontan a los primeros tiempos del hombre-, sí para seguir un orden cronológico en su aparición como así lo hemos visto atestiguado en el *Éxodo*, cuando se hace referencia a los *efoh* bordados, pieza litúrgica de los sacerdotes judíos, o en los tratos comerciales del pueblo hebreo con antiguas civilizaciones del mediterráneo, según cita Ezequiel: “...*Los mercaderes de Sebach, de Assur y Chilmad, eran tus mercaderes; ellos te vendían toda suerte de vestiduras azules, de labores de bordado...*” (Ez. 27, 23-24).

También en el *Corán*, tanto en los *hadices* –tradición oral- como en algunos textos filosóficos islámicos hemos encontrado muchas referencias y respuestas a nuestro planteamiento inicial.

En primer lugar, abandonamos la idea estereotipada y preconcebida que el pensamiento occidental tiene del arte y la cultura islámica, reduciéndolas a un único principio teológico, ignorando su historicidad, su riqueza ideológica, conceptual y estética; a continuación dejamos claro que en el *Corán* no se encuentra ninguna norma canónica que prohíba la representación figurativa, y que han sido las interpretaciones de algunas *aleyas* (versículos) las que han llevado a estas afirmaciones, cuando en realidad, se refieren a restricciones contra ídolos y cultos preislámicos. Es en el *hadith*, donde aparecen referencias a la figuración y las imágenes, quedando los seres inanimados fuera de esta animadversión, e incluso hay excepciones concretas con respecto a los bordados como se comprueba en el *hadit* que dice: “...*Los ángeles no entrarían en las casas que hubiera imágenes excepto si están bordadas en un tejido*”...”.

Es evidente la influencia oriental en los bordados populares toledanos, el pensamiento islámico y su concepto estético queda manifestado sobre todo en las composiciones geométricas de sus motivos. Como señalábamos al comenzar esta tesis, su contenido iconológico va más allá que la pura función estética o funcional. Teniendo en cuenta las circunstancias culturales y sociológicas en que se fueron formando, donde mozárabes, mudéjares y moriscos marcaron su estilo artístico poniendo especial atención al mundo de lo artesanal; queda patente que sus tendencias religiosas, filosóficas y místicas influirán decisivamente en la formación simbólica de sus imágenes. Por consiguiente estas creaciones plásticas de orden geométrico, realizadas con técnicas de “hilos contados”, están estrechamente rela-

cionadas con las teorías islámicas desarrolladas en torno al cosmos como un todo unitario ordenado por las leyes del número, siendo esta una de las claves que dirigen tanto el mundo natural como espiritual. Estas ideas unidas a planteamientos místico-espirituales como el sufismo harán de estos motivos del bordado geométrico toledano una suerte de mándala desde donde la artista-bordadora, -aún sin ser consciente de ello- conecta con el dominio de lo sagrado orientado hacia su identidad esencial y su relación Superior, a la vez que establece una comunicación interna con la herencia de una tradición primordial vinculada desde lo popular a conocimientos esotéricos y mágicos, no en el sentido peyorativo de los términos, sino como conocimientos capaces de evocar e invocar a través de lo sensible/visible el mundo de lo invisible, haciendo de su correspondencia con lo bello y lo simbólico una vía de conexión por encima de lo racional, capaz de comprender y modificar el «ritmo común» entre los planos diversos de la realidad, integrando lo fragmentado en la unidad de su equilibrio interior.

Dada la complejidad epistemológica de esta investigación hemos recurrido a otras ramas de las ciencias que nos permitieran completar la metodología seguida en este estudio, a fin de poder determinar, reconocer e interpretar la iconología simbólica subyacente en estos bordados con la mayor amplitud posible. En este sentido, la vinculación entre iconología y hermenéutica nos lleva a enforcar el tema dentro del marco de la historiografía, haciendo en primer lugar un breve recorrido por la evolución del bordado y sus connotaciones históricas. Así hemos visto, por ejemplo, como los romanos elevan el bordado a la categoría de la pintura, denominándolo *acupictus*, es decir pintura a la aguja y como Plinio atribuye la invención del bordado a los frigios dándole el nombre de *opus phrygium*.

Pero sobre todo hemos hecho hincapié en dar una valoración historiográfica del bordado, observando y analizando su desarrollo dentro de la historia del arte, buscando fundamentalmente definirlo dentro del estudio de esta disciplina, destacando en primer lugar la historia de sus *estilos*, percatándonos a cerca de qué manera y bajo qué condiciones históricas, objetos u acciones han sido expresados en sus formas; en segundo lugar, considerando la historia de sus *tipos*, examinando la expresión de sus temas o conceptos específicos; en tercer lugar viendo la historia de los *síntomas culturales* o *símbolos* en general, advirtiéndonos del conjunto de las condiciones históricas, y bajo qué tendencias esenciales de la mente humana fueron expresados sus temas o conceptos específicos.

En este reconocimiento interpretativo, por razón del origen de los motivos y por sus técnicas de ejecución, observamos que las culturas que más han influido en los bordados toledanos y españoles en general e inclu-

so me atrevo decir europeos son las de Próximo Oriente y Egipto, y al igual que el resto de los bordados populares españoles toman referencias del arte grecorromano y posteriormente de Bizancio. De esta forma surgen las dos vías de difusión que indican el carácter orientalizante del bordado, la *vía continental o europea* que nace en el Mundo antiguo, cristalizándose en Bizancio y la *vía norteafricana o mediterránea*, que llega con fuerza desde el Próximo Oriente con la conquista árabe, asimilando estilos de Persia, Asía Menor y Egipto e incluso expresiones propias del arte bereber, unificándose con las autóctonas peninsulares.

Son estas vías de difusión las que determinarán algunos de los rasgos característicos del bordado popular toledano. Una de las aportaciones particulares que hemos podido añadir al posible origen del bordado de Navalcán es su proximidad de estilo con los bordados egipcios de la época Ayuubí de los siglos XII y XIII, y con los bordados de la época mameluca de los siglos XIV al XVI, compartiendo con ambos la misma técnica de ejecución de *zurcido* del que deriva en *tejidillo* navalqueño. Así como su similitud técnica con el punto de *almorafán* empleado en España durante la Edad Media. Con estas averiguaciones hemos descartado la hipótesis que se había venido haciendo del origen copto del bordado de Navalcán, aclarando que la única semejanza con éste, es exclusivamente en sus diseños decorativos ya que los tejidos coptos son en su mayoría manufacturados en telar, y que lo que “imita” el *tejidillo* es la técnica de *tapicería* a modo de “entretejido”.

Lo que sí hemos constatado es el carácter orientalizante de los bordados pertenecientes a las cuatro escuelas toledanas. Arraigadas en la tradición de los bordados *hispánicos*, se funden con elementos, técnicas y estilos islámicos, teniendo su máximo exponente en los bordados de influencias mudéjares y moriscas de las escuelas de Oropesa y Lagartera, mezcladas con elementos artísticos góticos, platerescos o renacentistas. Como exponente de esta mixtificación de estilos culturales pondremos en especial relieve las piezas del bordado de Caleruela de Oropesa procedentes de la colección Valencia de Don Juan. Se trata de diecisiete bandas del denominado “punto moruno” adquiridas en compra de D. Fortunato Hamú, en marzo de 1929. Tras su análisis podemos atestiguar que es uno de los bordados más genuinos y poco estudiados hasta el momento. Este bordado de origen morisco comenzó a desarrollarse a partir de la toma de Granada por los Reyes Católicos y se desarrolló hasta la expulsión de los moriscos en el siglo XVII. Todas estas piezas son de técnica macizada de clara raigambre hispanomusulmana; elaboradas sobre tejido de hilo muy fino, siendo la hebra de la bordadura de seda lasa; su decoración de exquisita ejecución va dispuesta en bandas geométricas presentadas en forma de *sebka*, elemento de-

corativo con forma de retícula oblicua, a modo de entrelazado romboidal, - motivo ornamental que eclosionó y se difundió durante la época almohade y que se mantendrá en todo el arte hispanomusulmán- constituyendo bellas composiciones, enlazándose a su vez con motivos en crestería propios del gótico y profusión de elementos ornamentales en forma de caireles y florones pinjantes característicos del estilo plateresco.

Esta mixtificación de culturas y yuxtaposición de estilos se irán repitiendo con regularidad a lo largo de todo el estudio empírico de esta investigación. De esta manera observamos como un mismo motivo convive en los diferentes periodos históricos, siguiendo diversas fases evolutivas, más que en su representación, sí en su significación. Claro ejemplo de ello lo encontramos en las sigmas o dobles espirales que aparecen en diferentes piezas del bordado toledano. Estos denominados *enrollamientos* en el arte ornamental son frecuentes en todas las culturas primitivas. Surgen ya en la prehistoria como representaciones de las energías cósmicas; en la cultura cretense asociadas a las aguas como elementos de transformación y regeneración o como representación de polaridad y equilibrio simbolizado en el caduceo de la cultura greco-romana, y reaparecen con toda su fuerza significativa en las gorgueras femeninas materializando las mismas ideas, acompañadas a la vez de otros motivos recurrentes de otras culturas y estilos, dándose el caso de aparecer en la misma pieza el de árbol o fuente de la vida, tema mesopotámico, utilizado por persas, árabes y bizantinos con sentido cósmico o teogónico y ejecutado con tendencias estilísticas mudéjares o renacentistas, aunque hayan ido cambiando su significado simbólico por parte de las bordadoras.

Las transformaciones socio-económicas y los movimientos religiosos producirán también cambios importantes en las manifestaciones artísticas y por consiguiente influirán decisivamente en la iconografía representativa de los bordados y en el sentido simbólico de sus motivos. La presencia de símbolos religiosos en el Arte Cristiano estuvo vigente desde los tiempos paleocristianos, pero será tras la caída del Imperio Romano de Occidente y el inicio de la Edad Media, cuando se inicie por parte de la Iglesia de Roma un proceso evangelizador, utilizando y convirtiendo al símbolo en medio de comunicación, en una forma de enseñar e instruir en la religión y sus misterios. Este fuerte carácter doctrinal se mantendrá durante toda la Edad Media, permitiendo a la Iglesia erigirse como salvadora y receptora de todo un bagaje simbólico que fue conservando y difundiendo a través de los talleres monacales.

Será a partir del siglo XVI con la Contrarreforma y sus directrices la que provocará mayor repercusión en toda la iconografía artística y en con-

secuencia en el arte del bordado. Este movimiento de renovación religiosa y sus cambios espirituales, tendrán un fuerte impacto en el repertorio religioso de los bordados populares, así como cambios sustanciales en su tipología. Esto podemos apreciarlo notoriamente en el cambio iconográfico de la Virgen que surge representada como Inmaculada Concepción en la escena del *Nacimiento de Jesús* de la colgadura lagarterana que hemos analizado -fruto del sincretismo del arte popular, que no se da en el arte erudito-, pero siendo parte resultante de nuevas normas que regulan la iconografía mariana, aún conservando la fuerte carga simbólica que había mantenido durante toda la Edad Media. Pero como venimos señalando, la ideología de la época marcada por la Contrarreforma, dará un giro sustancial en las representaciones religiosas de los bordados, humanizando y sensualizando sus motivos, expresados con el fervor y la devoción característicos del momento.

Los cambios litúrgicos, las enseñanzas didácticas de la fe católica centradas en el conocimiento de los sacramentos y los evangelios conducirán a la artista-bordadora a plasmar con verdadero virtuosismo la religiosidad de esta época; su máximo exponente es, sin lugar a dudas, la ornamentación de la cama de vistas toledana o tálamo de Lagartera, máximo exponente de la religiosidad popular acorde con la nueva moral tridentina.

Si bien los cambios socioculturales en el contexto histórico y las manifestaciones artísticas en su desarrollo estilístico nos permiten trazar una caracterización periódica y potencial de los valores simbólicos, en la estructuración de nuestro sistema de investigación hemos tenido que indagar en otras disciplinas que interactúan entre sí para llegar al significado último del símbolo, pues en él se articulan varios planos de análisis desde donde enfocar el paradigma global que es la interpretación hermenéutica e iconológica. La antropología como ciencia social que estudia al ser humano desde diferentes esferas nos ha sido de gran utilidad a la hora desarrollar el carácter social y cultural de símbolo, ya que la actividad simbólica implica un proyecto social total, considerando además que los símbolos pueden componerse de información realista, extraídas del entorno, fácil de reconocer, y poseen el significado que se les asigna. Cuando no tienen semejanza física con la información que representan, su significado lo es por acuerdo social, por lo que la interpretación simbólica requiere de otras vías complementarias que den mayor extensión a su comprensión. De este modo, hemos comprobado cómo dentro del paradigma interpretativo, se da un *interaccionismo simbólico*, en el sentido de que las personas actúan sobre los objetos de su mundo e interactúan con otras personas a partir de los significados que los objetos y las personas tienen para ellas. Es decir a partir de los símbolos, permitiendo además, trascender el ámbito del estímulo senso-

rial y de lo inmediato y ampliando la percepción de su entorno. En definitiva, en gran parte los significados son producto de la interacción social, y los grupos y la sociedad se constituyen sobre la base de las interacciones simbólicas de los individuos.

Estas interacciones simbólicas se dan como el resultado de un examen conjunto entre la antropología y la psicología social. Sin pretender entrar en profundidad en el dominio de la psicología, hay que señalar la importancia que tiene para el simbolismo la teoría del *inconsciente colectivo* desarrollada por Jung en la que establece que existe un lenguaje común a los seres humanos de todos los tiempos y lugares del mundo, constituido por símbolos primitivos con los que se expresa un contenido de la psique que está más allá de la razón. Estos remanentes arcaicos e imágenes contenidas en el alma humana, son los *arquetipos* o *imágenes primordiales*; símbolos universales de la tendencia innata en el hombre a generar imágenes con intensa carga emocional que expresan la primacía relacional de la vida humana. Así vemos como surgen espontáneamente a la consciencia de la artista- bordadora imágenes como el *Árbol de la Vida*, que conecta con la creación y sus orígenes; *las aves y los pájaros* como símbolo de liberación y de trascendencia, *la dama y el caballero*, como esencia de moral de caballería y culto místico por la dama, *el cuaternario* o *el mandala*, representado en la piña o escudo lagarterano, como exponente de la evolución espiritual del hombre y un sinfín de otras figuras que habitan el inconsciente colectivo.

Con toda esta amplia gama de «imágenes arquetípicas», así como otras imágenes presentes en sueños y fantasías con un fuerte significado emocional, se correlacionan con especial similitud motivos universales pertenecientes a leyendas, religiones y mitología. Cuando consideramos el carácter psicológico de nuestra especie, el rasgo distinguible más evidente es la organización de la vida del hombre primeramente de acuerdo con lo mítico; así lo estudia la antropología cultural y desde esta perspectiva lo hemos tratado en esta investigación, considerando el mito como parte fundamental del conjunto de creencias de una sociedad en particular y en relación con las otras partes: religión, rito, magia, que condicionan el sistema de valores y las normas sociales. Los mitos forman parte del sistema de creencias de una cultura o de una comunidad, la cual los considera historias verdaderas que responden ante todo a preguntas básicas de la existencia humana; los mitos no son historias alejadas de la persona, sino que funcionan como un asidero existencial.

El simbolismo mitológico tiene también una dimensión hierofánica, en tanto puede ser portador de una significación sagrada. De esta forma,

símbolos y objetos arquetípicos se funden en una misma búsqueda: la búsqueda de lo supranatural. Esto queda verificado en muchos de los motivos ornamentales de los bordados; la artista- bordadora conecta con lo mitológico tanto desde lo sagrado como de lo secularizado, manifestándolo en las más elementales composiciones como los zig-zag, los meandros, las olas etc., símbolos gráficos y espaciales relacionados con la “mítica” de toda cultura histórica y extraídos de la cosmogonía como narración mítica que pretende dar respuesta al origen del universo y de la propia humanidad, hasta llegar a representarlo en motivos figurativos de carácter antropomorfo o zoomorfo e incluso híbridos como el caso de la sirena o el unicornio, procedentes de la mitología griega y tan arraigados en la cultura popular. Cuestión que se debe tener en cuenta dado carácter iniciático del símbolo y el mito como transmisores del Conocimiento, sus poderes transformadores y generativos, su realidad metafísica y mágica, es decir actuante, por lo que no es de extrañar su aparición y la veneración popular que siempre los acompaña, o al menos los ha acompañado.

Hay que tener en cuenta que hay una unidad entre símbolo, mito y rito. Por consiguiente, el rito es el mito en acción y los elementos que utiliza, ya sean sonoros, visuales o gestuales, son simbólicos. Por tanto, podemos considerar al bordado popular como “rito simbólico” en que la artista-bordadora repite de forma ritual las ideas de su cosmovisión que son perfectamente claras para ella, las plasma, es decir las genera, reiterando con esto el gesto de creación del primigenio Ser Universal. Este ritual responderá a una necesidad basada en creencias, tradiciones, recuerdos, memoria colectiva, etc., pero siempre será una expresión artística que como todo arte será una forma de rito que a su vez, como todo ritual auténtico, estará “sacralizado”, es decir, estará hecho con arte, pese a los prejuicios que a veces nos hayan impedido verlo. Es más, en la sociedad tradicional donde se gesta el bordado popular, la vida es un rito perenne que se verifica en todas las labores cotidianas y de manera constante.

Para completar el *círculo hermenéutico*, una vez establecido que el todo siempre es más que la suma de sus partes, pues los elementos sólo resultan comprensibles dentro de todo el contexto, pero también el contexto se explica en función de sus partes y de las relaciones existentes entre las mismas, recurrimos a estudiar la etimología de las palabras más significativas que hemos venido utilizando en el discurso dialéctico de esta investigación. Al considerar que el lenguaje es un conjunto codificado de signos-símbolos y reglas con los que podemos manejar las informaciones, estimando que la capacidad de comprensión de los símbolos aumenta en la medida que su conocimiento previo posea mayor cantidad de definiciones,

dando mayor extensión a su percepción y aprehensión al fin de mejorar su interpretación.

Hemos visto cómo la propia etimología de símbolo del griego σύμβολον (*symbolon*)), signo, contraseña, nos lanzaba a la aventura de esta empresa, pues a su vez esta voz griega deriva del verbo συμβαλλειν, y está compuesta por συν-σιμ (sin), y βαλλειν (ballein), lanzar: lanzar conjuntamente, es decir reunir que es el fin último del símbolo. También el origen de la palabra dechado nos abre otra vía de continuidad y entendimiento, dándonos a la vez razón de su propia existencia. Dechado deriva del latín dictātum, precepto, enseñanza y éste del verbo *dictāre*, dictar; él nos ha servido de *maestro ejemplar* del que hemos aprendido, no solo la lección histórico-artística que contiene, sino que ha sido la *piedra rosetta* que nos ha ayudado a descubrir y poder interpretar toda la síntesis y codificaciones de temas iconográficos y simbólicos que se hallan encerrados en su amplio repertorio, como verdadero libro de la memoria colectiva.

Comencé esta tesis con el principal objetivo de recobrar del olvido la comprensión e interpretación de los símbolos que subyacen en estas piezas. Sabía de la pérdida de muchas de las claves para descifrar sus mensajes; después de consultar y analizar, tanto las principales fuentes iconológicas y simbólicas seguidas en la metodología de este trabajo, como en otras subsidiarias -aunque imprescindibles- mostrándonos que la artista-bordadora no era tan ajena al conocimiento e información de determinados temas iconográficos debidos, en parte, a juicios preconcebidos y a la infraloración de su capacidad cognitiva; bien es cierto que si la interpretación plástica e intelectual que ella les ha conferido a estos motivos no está carente de cierta ingenuidad, sencillez o sintética simplicidad; no cabe duda que sobre las piezas bordadas que ella ha elaborado, sus manos han entrelazado los hilos de la simbología para dar testimonio de la memoria. Una memoria conocida por la mujer del medio rural, perteneciente individual y socialmente a una comunidad o grupo, que ha sabido mantener y reconstruir permanente sus recuerdos a través de la tradición oral, contactos, rememoraciones rituales, usos y costumbres de los que forman parte sus dechados y bordados.

En consecuencia deberíamos preguntarnos, ¿no es realmente el hombre actual el que ha perdido las claves para saber interpretar y comprender el mensaje que encierran muchos de estos motivos simbólicos? ¿No será nuestra *memoria desconocida* o nuestras propias señas de identidad las que hemos ido paulatinamente perdiendo en aras de la innovación y el progreso? Estas dudas seguirán quedando en el aire, la memoria social sólo tiene validez si hay sujetos que actúan de acuerdo a lo que esa memoria elabora, muestra y vive. Es decir, de acuerdo a cómo han sido separados del olvido

algunos elementos que se rescatan para que queden en la memoria colectiva y sirvan para la acción de cada uno. Por ende, para que podamos transmitir sentidos del pasado hay al menos dos requisitos: el primero que existan las bases para un proceso de identificación, para una ampliación intergeneracional del ‘nosotros’. El segundo, dejar abierta la posibilidad de que quienes ‘reciben’ lo reinterpreten, resignifiquen y asuman como propio, y no que simplemente repitan o memoricen. Dado que la ‘misma’ historia, la ‘misma’ verdad, cobra sentidos diversos en contextos diferentes, y la sucesión de generaciones, implica irremediablemente, la creación de nuevos contextos.

Este ha sido el fin último de esta tesis, hacer que estos símbolos-bordados sirvan de movimiento dual entre el hombre de hoy, del de ayer y el de siempre, y sirvan de recepción y transmisión para continuar hacia el futuro. Bordar es elaborar el texto de la vida en el tejido del tiempo, con los hilos que a cada persona le han sido otorgados por sus raíces, su cultura, su religión y su historia. La suma de todo ello constituye el valor del símbolo, una *contraseña* identificativa de la propia vida así como del cosmos. Fenómeno que advertimos a través de las labores de estas artistas-bordadoras a la hora de plasmar la narración de sus ritos, sus tradiciones, sus creencias, sus miedos y sus anhelos.

Las claves no han sido indescifrables, hemos visto como en el afán de búsqueda de la belleza y de expresión simbólica, la mujer con sus bordados ha configurado el cosmos, enlazando la naturaleza con el latido del ser; ha explorado en su interior estableciendo entre ella misma, el acto de bordar, el tejido y su bordadura, una comunión que otorga alma a su existencia, vinculada al resultado de una labor hecha mundo, naturaleza y espíritu. Los símbolos empleados son universales puesto que han sido utilizados a través de muchos siglos de historia de la humanidad. La tradición es uno de los eslabones que ha conservado su pervivencia, contribuyendo con sus contenidos y prácticas a mantener abierta una vía de acceso a la verdad absoluta del hombre y la relación de éste con el mundo superior y la creación, a la vez que a servido de eje fundamental para captar la significación intrínseca del símbolo como síntoma cultural. Los principios subyacentes se aprehenden a través del conocimiento de esa mentalidad básica de un pueblo, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica, matizada por una personalidad y condensada en una obra. Sin olvidar, que la vitalidad de una tradición depende de su capacidad para renovarse, pudiendo cambiar de forma para adaptarse a nuevas circunstancias, sin perder por ello su sentido, cuestión de adaptabilidad que hemos venido viendo a lo largo de toda esta investigación.

La artista-bordadora no ha manejado el símbolo de una forma netamente intelectual -y mucho menos científica-, pero los ha interpretado de manera magistral no solamente haciendo una abstracción mental destinada a ser bordada, originada en otra cultura, sino que es el producto final de una larga serie de estilizaciones a la que ha sometido a las flores, plantas, hojas, frutos, etc., llegando a conseguir unos esquemas últimos con las más esquetas líneas esenciales; manteniendo siempre intacta la parte interior o esotérica inalterable en la mentalidad popular cargada de valores, creencias, costumbres, trascendiéndolas –inconsciente o intuitivamente- a un nivel profundo y superior conectando así la expresión simbólica a su peculiar concepción de ver el mundo.

El pueblo según Unamuno vive en la intrahistoria, es decir, en el anonimato, en ese esfuerzo diario del existir de todos, a lo largo del tiempo, creando una cultura comunitaria, de asombros, logros y adquisiciones, tanto en el ámbito material como en el inmaterial. Así la mentalidad de la artista-bordadora nunca ha desvinculado lo profano de lo sagrado y con una sabiduría innata ha sabido aunar la praxis de la acción con lo real, lo imaginario y lo simbólico, sintiendo e intuyendo que las piezas que borda, los materiales que utiliza y los motivos que representa están investidos de unos poderes que van más allá de lo fáctico y comprensible; materializando y utilizando símbolos de fertilidad, de protección para el cuerpo y la casa, símbolos del mundo físico, del cielo, de los astros, símbolos de la vida y de la muerte como códigos abiertos a ser interpretados.

La artista-bordadora trata de preservar y de conservar todo este legado. Entre la trama y la urdimbre de sus lienzos se conforma la vida, a través de la articulación de la aguja se enhebran los hilos de lo esencial y de lo contingente, de lo inalterable y de lo que cambia. Y esos bordados configurados en la tela simbolizan los contrarios que se unen, en esa complementariedad que el cosmos manifiesta entre lo masculino y lo femenino, entre el día y la noche, entre el sol y la luna, entre la alegría y el dolor. Símbolos atrapados todos ellos en ese lienzo, en esa malla, en esa red, en esas texturas que dibujan y escriben el destino del mundo, el de sus gentes, el itinerario de la tierra toda. Podemos añadir que el bordado popular constituye la representación simbólica del conocimiento que las sociedades tienen de su cultura en términos de imágenes mentales, las cuales representan una analogía entre el mundo social que le rodea y el sistema cosmológico del que forman parte.

Para finalizar estas conclusiones he querido agregar la interpretación sintética y personal del bordado denominado “escudo” o “piña” que fue en un principio el motivo generador de esta tesis. Concretamente este bordado

geométrico tenía una especial atracción para mí, intuyendo desde el primer momento que tras su análisis simbólico y el conocimiento profundo de sus significaciones encontraría una “verdad superior” en estrecha relación con mi búsqueda personal. Efectivamente así ha sido. Esta imagen arquetípica y su desarrollo simbólico me ha ayudado a comprender mi existencia y mi objetivo vital, permitiéndome también ver la vida con un grado de claridad espiritual que ha servido para curar heridas emocionales y espirituales acumuladas, sirviendo de guía numinosa a mi alma.

La configuración de este motivo esta basada, tanto en lo geométrico como en lo simbólico, en la “cuadratura del círculo”⁶⁰⁸. Siendo uno de los muchos motivos arquetípicos que se revelan por medio de imágenes simbólicas como modelos básicos, que afectan emocionalmente a la conciencia distinguiéndose por el hecho de que es uno de los más importantes de ellos desde el punto de vista funcional. De hecho, podría incluso ser llamado el arquetipo de la totalidad. En esta “cuadratura del círculo” se basan todos los mandalas. Su motivo básico es la premonición de un centro de la personalidad, especie de punto central dentro de la psique, a la que todo es relacionado, por lo que todo está dispuesto, y que es en sí mismo una fuente de energía.

La integración de estos dos conceptos: imagen primordial arquetípica expresada en la cristalización esquemática del mandala han sido los soportes fundamentales en los que he asentado los principios de esta interpretación particular, utilizando esta disposición *transconscious* y sus paralelismos simbólicos para alcanzar ese punto central intuitivo y retroactivo desde el que he desarrollado todo el contenido simbólico y mágico que este motivo ha significado para mí.

Así, considerando la parte por el todo, podemos valorar este motivo como instrumento o vía para ayudar al espíritu, a través de su ejecución, contemplación y análisis, a alcanzar un avance en su evolución.

Hemos ido viendo cómo en la estructuración formal de sus elementos se va configurando toda una función simbólica, exaltando cualidades esenciales, tendiendo todas ellas a traducirse en una búsqueda hacia lo espiri-

⁶⁰⁸ Se denomina “cuadratura del círculo” a un problema matemático, irresoluble de geometría que ya habían utilizado los antiguos mesopotámicos para conocer el área del círculo, situándolo entre dos cuadrados. La idea de identificar el círculo y el cuadrado se verificó también por la rotación del cuadrado. La “cuadratura del círculo” se identifica con los dos grandes símbolos cósmicos: el del cielo (círculo) y el de la tierra (cuadrado). Es pues, una coincidencia de los dos contrarios, pero no entendida como una yuxtaposición o *coniunctio*, sino como identificación y anulación de los dos componentes en síntesis superior. CIRLOT (2006), pág. 160.

tual, accediendo desde la imagen mental y visual al camino que revela la conexión interna entre el yo y lo superior, lo que supone una toma de conciencia de tal integridad. Como intuimos en un principio, se parte de una imagen sintética que aúna posibilidades duales surgidas, por una parte de la simple voluntad estética o utilitaria de orden, no sólo en la preocupación espacial por el caos, sino también en relación con un interés primordial de organización psíquica e interior en un anhelo de encuentro con la unidad esencial.

En la intención interpretativa de deducir el mensaje que pudiera contener este motivo, además de analizar sus conexiones simbólicas, hemos tratado de situarlo en el contexto histórico, cultural y religioso en el que se podría fundamentar su origen, aludiendo a su vez a la denominación semántica con la que se designa genéricamente a este motivo, conociéndose en la actualidad con el nombre de “escudo” o “piña”.

Todas estas “aberturas” nos han servido para constituir un “puente” o “ritmo común” que unifica diferentes formas de realidad, en la pretensión de elaborar una síntesis de interpretación. Para ello, utilizaremos el aspecto de lo que el símbolo en sí, en cuanto una interpretación objetiva en el sentido que haya podido significar como “caso” determinado o proyección particularizada, incidiendo singularmente en el bagaje subjetivo que toda interpretación conlleva. En este último nivel me situaré como intérprete de la perspectiva de la *Weltanschauung* (visión del mundo), haciendo hincapié en la intuición sintética como método de comprensión iconológica y forma de percepción sensible en aras de un conocimiento profundo de una realidad manifiesta.

En este sentido ya hemos señalado cómo la artista primigenia pudo originar y utilizar este motivo como paradigma para visualizar o expresar diferentes conceptos en relación a sus creencias, valores y sentimientos pertenecientes a una situación o época determinada. Personalmente comencé esta tesis con la motivación, la intuición y el presentimiento fijados en la contemplación de este motivo, queriendo transportar al presente esta imagen intemporal, emergida fuera de la corriente del tiempo, como huella que no envejece, porque ha trascendido la mera caducidad de la materia, utilizándola como vínculo simbólico y conductor en un principio de individuación, entendido como peculiaridad interna, única e incomparable del llegar a ser uno mismo.

Así pues, para llevar a cabo esta tarea he partido desde mi cosmovisión o “visión del mundo” no solamente desde una consideración particular además, uniéndome en cierta medida al esquema ejemplar que este motivo

contiene en su significación simbólica, considerando a la vez que el proceso de individuación no excluye al mundo sino que lo incluye⁶⁰⁹, sumándose así, a los principios comunes que me acercan a las percepciones, concepciones y valoraciones que por tradición he heredado de la sociedad y cultura a la que ancestralmente pertenezco.

Desde el enfoque de la cosmovisión, ésta puede ser objetiva basada en la consistencia racional y el alcance del método científico o proyectar una visión más subjetiva⁶¹⁰ dirigida desde la emotividad y utilidad personal. En este último punto de vista estimaré la resolución interpretativa considerando aparte de los aspectos exotéricos que evidentemente encierra, el destacado valor esotérico que en grado más profundo esta imagen-símbolo alcanza. Este nivel esotérico de conocimiento interno está íntimamente ligado a la simultaneidad de los distintos sentidos que el símbolo revela, vinculándose ambos fines en una conexión interna en relación al conjunto de analogías y correspondencias que comparten, sirviendo de ayuda como vía para descifrar si no una verdad absoluta, sí al menos, una verdad trascendente.

Ante lo expuesto, solo resta aducir que lo simbolizado aparece como cualidad o forma superior, esencia que justifica la existencia de lo simbolizante y que la explica. Siendo este el objetivo, internándome en el “modo de ser” de este motivo, analizando sus sentidos cualitativos, me adentraré en la evocación de su comprensión. Para mí ha resultado ser una imagen psicogógica y arquetípica, que me ha conducido con la magia de sus símbolos hacia una interiorización espiritual de encuentro, sentido y orden de mi propio ser. Por su carácter primordial, no representa meramente una identificación personal, sino que me ha venido dada por pertenecer a la constitución fundamental del inconsciente colectivo, fenómeno universal representado sobre un modelo básico independiente del Yo fáctico, pudiendo funcionar en la mente humana con la misma forma aproximada en cada uno de nosotros, al igual que en mí se ha manifestado.

Así pues, en su lectura e interpretación tanto a nivel general como particular he seguido una ordenación progresiva de la composición simbólica de sus elementos siguiendo sus ritmos, conexiones y significados análogos en cada uno de los planos de la realidad, teniendo en cuenta que estos pueden alterarse o modificarse dando lugar a una combinación compleja de significados que interactúan entre sí.

⁶⁰⁹ JUNG (1999).

⁶¹⁰ JUNG (1952).

Antes de exponer mi visión interpretativa he de añadir que en la tradición simbolista y sus formas de proyección no hay prioridades, sino simultaneidades paralelas y correspondientes, en virtud de que el símbolo no posee potestad significativa para un solo nivel y que su condición principal es que la tiene para todos los niveles en los distintos sentidos que revela, manifestándose como hechos sucesivos y narrativos en esencial permanencia. Por tanto, este principio de interpretación no es un mero llamamiento externo de lo simbolizado a nivel particular, sino la conexión interna que ha surgido como emanación de un “ritmo común” de dos realidades puestas en comunicación, siendo pues el resultado de una tensión vital entre lo simbolizante y lo simbolizado.

Como he venido señalando, la simple contemplación de este motivo inspiraba en mí una atracción especial, llevándome a indagar sobre su significación simbólica, tratando de averiguar el poder que la identificación primera con la imagen y su posterior análisis y conocimiento pudiera ejercer y efectuar en mí como individuo. En el acto de descripción, análisis e interpretación, he partido desde lo exterior hacia lo interior con la intención de superar las oposiciones de lo múltiple y lo uno, de lo aparente visible a lo real invisible, de lo descompuesto a lo integrado, de lo espaciotemporal a lo intemporal y extraespacial, considerando a la vez que la realidad del símbolo se basa en la idea de que la última realidad de un objeto se establece en su ritmo ideal y que su esencia simbólica reside y se propaga hacia un centro espiritual, siendo los ritmos secundarios esparcidos a la periferia disminuyendo en claridad e intensidad de significación en la medida que se alejan del centro⁶¹¹.

De esta forma, enunciando sucesiva y ordenadamente los elementos simbólicos de esta imagen, cualitativamente encontramos el motivo de los “ramos” símbolo preconizador de esperanza al comenzar este camino de interpretación personal, alentado potencialmente por el color verde de sus ramas como significación de triunfo y victoria de la vida y del amor, adhiriéndome a su vez a su analogía simbólica con la rama de oro como símbolo de regeneración y utilizando sus cualidades mágicas de fuerza, sabiduría y conocimiento⁶¹², para que como símbolo de luz guíe la consolidación de esta empresa.

Auxiliado por estos buenos augurios, y adentrándome en él desde este motivo, vemos como su configuración se genera a partir de un triangu-

⁶¹¹ SCHNEIDER (2011).

⁶¹² CHEVALIER (2007), pág. 867-868.

lo en forma especular. El triángulo por su correspondencia simbólica con el número tres expresa el orden intelectual y espiritual del que parte mi deseo, sumándose así a su poder resolutivo de integridad con la unidad, con el orden del cosmos y la visión cognitiva que como humano tengo de todo ello, diferenciando en este acto -al igual que en la clasificación de los tres primeros *sefiroth* cabalísticos-, tres órdenes de acción: el metafísico, el arquetípico y el formativo (objeto de la acción, su efecto y su resultado)⁶¹³.

El triángulo rectángulo simboliza al hombre y en él reconocería el yo psíquico de mi persona. El triángulo también simboliza al corazón como centro vital del ser humano, y en él identifico la sede de mis sentimientos y mi personalidad al ser símbolo de la intuición, la inteligencia, los valores afectivos y el amor.

Este triángulo se duplica en dos y esta dualidad en el sistema simbolista es expresión de eco, reflejo, conflicto y contraposición⁶¹⁴. Esto vendría a significar el enfrentamiento o coexistencia de las tendencias contradictorias que surgen en el desarrollo humano durante cualquier situación de cambio o en los ritos de paso como el de la mujer célibe al matrimonio o la conversión a otra religión, por la que como hemos señalado hubiera podido pasar la artista-bordadora. Similares posiciones se me han planteado durante mi proceso de individuación y en el transcurso de consolidación de mí ser interior y espiritualización. Simbólicamente la fuerza de estas dos tensiones se equilibra por la unión de los dos triángulos rectángulos en forma especular resultando un cuadrado apoyado en un eje vertical. Esta integración en el orden cuaternario expresa una situación evolutiva exaltada por su correspondencia con el cuatro, número de desarrollo completo de la manifestación y símbolo de estabilización.

En definitiva, lo que en el triángulo en relación al ternario sería la idea misma o por analogía del deseo, en el cuaternario sería la materialización de la idea o el deseo realizado, aumentando su valor simbólico al tratarse de una representación gráfica del cuaternario material activo que en su verticalidad simbolizaría la idea-deseo en ascensión y progreso, impulso dinámico que describe en el simbolismo del nivel un estadio de toma de conciencia y estímulo espiritual⁶¹⁵. Estas virtudes o cualidades de ánimo se ven acrecentadas por la significación simbólica de la imagen especular dada

⁶¹³ WIRTH (1966), pág. 70-72.

⁶¹⁴ CIRLOT (1992), pág. 329.

⁶¹⁵ VIREL (1965), pág. 36.

por la inversión del triangulo y la relación establecida entre el corazón y el espejo.

En la acción de retorno a mi ser interior primordial y encuentro con la totalidad esencial de mí mismo, reconozco al corazón en la profundidad de sus conceptos y valores, pero ante todo fundamento su sentido simbólico como sede del amor, pulsión principal del ser, actividad y deseo que empuja toda existencia de realización, actualizando las virtualidades del hombre y exaltando las mías propias. Así, el corazón refleja su contenido, la verdad, la sinceridad y la conciencia⁶¹⁶.

Por analogía, esta reflexión simbolizaría la unión de los opuestos en la toma de conciencia del *sí-mismo* en el ámbito que encierra la «consciencia» y lo «inconsciente» en la totalidad del hombre vivenciado como aquello que gobierna al individuo y hacia lo que se dirige inconscientemente⁶¹⁷. Principio de coherencia, estructura y organización que rige el equilibrio y la integración siendo esta la meta de mi destino como individuo.

Esta magnitud de la personalidad indivisible en un todo queda perfectamente representada en la de la estructuración cuaternaria de este motivo generada por la interacción reflectante del triangulo que, en su correspondencia con el corazón, vendría a simbolizar que éste, como centro del amor, tendería a superar. Esta verdad se hace objetiva al darse la simbiosis entre el corazón y el espejo. El espejo es el símbolo de los símbolos, instrumento que posibilita que la esencia se determine a sí misma. El corazón en su capacidad de amar impulsa al ser a alcanzar cualquier fin determinado y así, valiéndose del espejo como símbolo directo de la visión espiritual, podrá llegar a contemplar la verdadera naturaleza de su alma, la realidad de la vida y su significado. Así el corazón llega a ser como un espejo que para conseguir ver la luz del espíritu divino en lo humano debe ser puro, revelando al alma la imagen de la manifestación creadora, reflejando al mundo tal como realmente es y al hombre que, en esta transformación, encuentra su identidad esencial, al existir una configuración entre el espejo contemplado y el sujeto que lo contempla, lo que en otras palabras sería aquello que “desde donde se está, se encuentra”, es decir, el alma acaba por participar de la belleza a la cual ella se abre.

También la connotación semántica y simbólica de este motivo conocido con el nombre de “escudo” sirve como defensa y protección en este camino para alcanzar la consecución deseada, intercediendo favorablemen-

⁶¹⁶ CHEVALIER (2007), pág. 474.

⁶¹⁷ JUNG (2005), pág. 20-22.

te con su carácter mágico a alejar el mal y a propiciar el bien, en el sentido figurado de ser un arma defensiva que ayuda en la lucha que se establece entre el mundo material y la vía de ascesis hacia el espiritual. La cualidad del escudo como símbolo alienta al espíritu, que se vivifica y fortalece con el valor simbólico, en su doble nominación como “piña” aludiendo en su significación a la fecundidad regenerativa que se produce al abrirse las semillas de su fruto, que correspondería por analogía al potencial renovador que toda transformación genera y de la que nace una vida nueva. En la simbólica general, la piña está ligada estrechamente a la perla como símbolo esencial de la feminidad creadora y centro místico, por lo que no es de extrañar que la artista-bordadora haya transferido su identificación con la piña, al estar esta última vinculada a la mitología agraria⁶¹⁸, por tanto más cercana a la tradición popular.

Desde mi bagaje personal y utilizando la intuición sintética como medio de interpretación iconológica esta relación simbólica entre la piña y la perla estaría también en relación con búsqueda de conexión con el ser primordial y andrógino y la coexistencia constante de los contrarios en el sendero hacia la organización interior donde siempre encontramos la lucha suprema entre el principio masculino y femenino, el orden y el caos, lo celestial y lo terrenal, lo luminoso y lo oscuro. En este sentido, concibo también el fundamento de esta interpretación desde las fuentes del simbolismo agnóstico, para quien la búsqueda de la perla, al igual que la búsqueda interior acaba por significar el misterio transcendente que se torna sensible, quedando de manifiesto que tal hallazgo representa la esencia sublime oculta en el yo, evocando en su imagen lo puro, lo oculto y recóndito difícil de alcanzar.

Por consiguiente, he de señalar que en la comprensión iconológica de este motivo he encontrado una suerte de mándala, un diagrama geométrico visual que me ha servido como instrumento en el que a través de los contenidos fácticos, expresivos e intrínsecos que guardan todos sus elementos simbólicos, me ha ayudado a conseguir un avance evolutivo en mi personalidad y mi espíritu, hallando el equilibrio, la armonía y el ajuste vivencial que ha dado sentido a mi vida, volviendo a encontrar su razón y su orden. Soy consciente de que esta cristalización se ha producido por la contemplación y estudio profundo de sus símbolos y que en ella he proyectado una situación de organización psíquica y anímica personal que me ha servido de vehículo e hilo conductor para reunir lo disperso en una aspiración de integridad. Es decir, que a través del símbolo como fragmento de mi ser he en-

⁶¹⁸ CHEVALIER (2007), pág. 837.

contrado el otro fragmento vital que ha ido completando a modo de “puzzle” mi experiencia existencial.

En general este motivo viene a ser una imagen concomitante que puede actuar como pura preocupación ornamental de ordenar un espacio estéticamente, o como ya he señalado proceda de un deseo místico que utilizó la primigenia artista-bordadora con una finalidad más alta o suprema. Desde mi visión particular del tema he pretendido ahondar desde mi experiencia espiritual más que desde la mística teológica de lo Sagrado, sin descontar, empero, el hecho. Mi intencionalidad surge desde una necesidad de ahondar, conocer y desarrollar mi parte de *homo religiosus* como capacidad constituyente de realizar mi humanidad, tarea que mostrará que el hecho religioso es un fenómeno universal que funda una estructura de lo real, revela la existencia de lo sobrenatural y resulta normativo para la conducta del hombre. Esta fenomenología de la experiencia religiosa y la hermenéutica de las formas implican mi aspiración de conseguir cierto estado de bienestar interior, sino estrictamente de salvación, sí al menos de liberación.

En cualquier caso en simbología no hay prioridad, pero si simultaneidad de conceptos, si bien en la significación simbólica de este motivo integrada en una visión estructural tradicional puede haber modificaciones o amplificaciones libres de interpretación, debido en parte, a la intemporalidad propia del símbolo, por lo que yo lo he extraído al presente utilizándolo como un hecho simbólico en cierta medida íntimo y autónomo en interés de conocer y averiguar el mensaje o la revelación que me pueda aportar en el ámbito personal.

Para profundizar en el contenido iconológico de este motivo, he ido significando el orden de sus elementos ornamentales en etapas progresivas, analizando sus valores simbólicos desde lo exterior hacia el interior, encontrando en primer lugar la greca en línea quebrada de color azul que circunscribe todo el motivo.

Esta línea quebrada como todo elemento ornamental simboliza la actividad cósmica del despliegue espacial y de la “salida del caos”⁶¹⁹, siendo su significación gráfica manifestación de la doctrina mística de la forma especialmente desenvuelta por las culturas orientales, siendo el en sentido espíritu-religioso desde donde pudo haber partido la iniciativa y el acto mismo de la artista-bordadora. La línea quebrada se considera signo específico de la tierra, principio fecundo y generador, del que tanto desde lo gene-

⁶¹⁹ CHOCHOD (1945).

ral como de lo particular nace toda acción y esa ha sido la razón y el aliento que me ha motivado a elaborar una interpretación personal basada en el deseo de generar un nuevo orden interno y restablecer la conexión con el yo primordial.

Este impulso de comienzo y acción queda patente en el color azul de esta línea representando los fenómenos emotivos primarios elementales del ser humano en su deseo de conocimiento y evolución. El azul inmaterial en sí mismo aligera las formas, las abre, las deshace, desmaterializando todo cuanto toma su color. Entrar en el azul equivale a entrar al otro lado del espejo. Así, desde lo terrenal y lo real- consciente entraremos poco a poco por el “camino azul” de lo indefinido, donde lo real se transforma en lo imaginario-inconsciente dando luz a lo desconocido.

Por otra parte, el simbolismo cromático del azul se considera atributo del matrimonio olímpico entre Júpiter y Juno que ya habíamos interpretado anteriormente en relación a las futuras nupcias y deseos maternales de la artista-bordadora, pudiéndose establecer una correlación analógica de este significado con la unión e integración de la personalidad, sin menoscabo de determinar mi adhesión interpretativa al deseo personal de compromiso y compenetración afectiva que el amor conyugal conlleva.

Siguiendo las diferentes etapas de progresión hacia el interior de este motivo, nos acercamos al centro, ya sea como “centro espiritual” o punto de unión, colectivo o individual o como “centro del mundo” entre el hombre y el poder sobrenatural capaz de satisfacerlo, ya sea deseo de saber, de amar u obrar.

En el paso sucesivo de configuración de esa unidad central encontramos el símbolo gráfico del elemento fuego representado por la línea quebrada en zigzag. El fuego asemeja los conceptos de asimilación y regeneración simbolizando la transferencia mediadora entre formas en desaparición (pasiones terrenales) y formas en creación (mundo del espíritu) y por su correspondencia analógica con el sol como principio luminoso, simbolizaría el triunfo y la vitalidad en alcanzar la victoria hacia la unidad deseada superando los poderes del mal y los posibles obstáculos encontrados en dicho avance.

De esta manera, encontramos una vez más la síntesis de los opuestos en la representación de esta línea en zigzag, que al estar interpretada en simetría de traslación horizontal simbolizaría la unión entre el intelecto racional y el espíritu irracional, al mismo tiempo que al presentarse en forma especular nos remitiría a captar con mayor intensidad los reflejos del mun-

do visible en su realidad formal. En clara alusión a que el propio espejo en su calidad de objeto mágico sirve para suscitar apariciones devolviendo imágenes que captara en el pasado o para anular distancias reflejando lo que un día estuvo frente a él y quedo relegado a la lejanía y el olvido⁶²⁰.

Recuperar, volver a la luz de la conciencia lo desplazado u olvidado ha sido la pretensión del análisis profundo de este motivo y en ayuda de ello acude en auxilio el color ocre-amarillo con que aparece invariablemente representada esta línea en zigzag. El color amarillo es símbolo de la intuición y la asimilación pudiéndose identificar como la “luz de oro” que ha ido iluminando el camino de comunicación los diferentes ordenes de entendimiento y comprensión el proceso emprendido.

Así, a través de la síntesis simbólica del conjunto de elementos que circunscriben este motivo hemos llegado a su centro, espacio de condensación y energía concentrada, donde se expresa la dimensión de «profundización infinita» en la propia necesidad de situarse, de «saber donde se está». Es este el lugar dinámico y espacial donde se reúnen todos los procesos de divergencia y convergencia. Imagen del mundo, microcosmos que contiene todas las virtualidades del universo en consonancia perfecta con mi visión ontológica del cosmos como orientación fundamental de mi existencia en el que baso mi concepto de realidad, apoyo sobre el cual vivo y me desarrollo. Por tanto, en él deposito el cenáculo iniciático adquirido desde los diversos planos de conocimiento y sus correlaciones, no sin antes considerar que para que estos hechos se den y alcancen el umbral de la liberación personal tiene que haber en consecuencia una ruptura con lo inhibido y opresivo anterior, creando una línea de partición cuya función sea la de tender un vínculo de conexión y apertura hacia la revelación ulterior.

Esta concepción simbólica del mundo ha supuesto un retorno al estado primordial de mi propia naturaleza, el *axis mundi* donde han confluído lo terrenal y lo celestial, lo sagrado y lo profano, lo material y lo espiritual encontrando en este espacio intemporal *per se* el principio activo que ha hecho posible dar realidad a mi propio ser permitiéndome regresar a ese centro sagrado, ese cosmos fundacional que simboliza la ley organizadora desde donde han vuelto a surgir a la luz las formas nuevas que siempre estuvieron ahí y han renacido de nuevo.

En consecuencia, siguiendo en el proceso de interiorización y continuando el ritual de orientación espacial de este motivo, llegamos al punto central de su representación donde nos encontramos con la esquematización

⁶²⁰ CIRLOT (1992), pág. 195.

estilizada de seis corazones. El seis en el sistema simbólico marca la unión entre lo divino y lo humano en un equilibrio indefinido⁶²¹. Es el número mediador entre el principio y la manifestación correspondiendo a las seis direcciones del espacio y a la terminación del movimiento por correspondencia con lo seis días de la creación. Desde mi posición interpretativa esta significación del seis sería la expresión simbólica de reconciliación con mi sentido religioso al ser este el número que marca el equilibrio indefinido entre la criatura y el creador, al mismo tiempo que por su carácter direccional y terminación del movimiento, determinaría la prueba y el esfuerzo que ha significado para reunir lo disperso y llevar a buen termino la integridad natural de mi personalidad.

La conjunción de todos estos aspectos en sus fases evolutivas quedan patentes en el interior misterioso de este motivo, “centro místico, espiritual y material” donde se condensa toda su potencialidad simbólica y creadora manifestándose en el eterno fluir y refluir de sus formas expresando una profundización infinita encontrando en toda su dimensión una vía de acceso de conocimiento, revelación e iluminación.

La prueba evidente de todo ello la he descubierto al penetrar en el mensaje simbólico de estos seis corazones que como joyas escondidas se han abierto como auténticas verdades espirituales⁶²². En estos corazones he reconocido lo más íntimo de mi ser, en ellos he visto depositados mis sentimientos más elevados, mi experiencia, intuición y conocimiento. Más allá de la palabra, más allá de la lógica de la razón, la contemplación y su comprensión simbólica me han abierto el lugar secreto desde donde he tomado conciencia de mi propia esencia personal y espiritual.

El corazón ha sido la luz del espíritu, esta percepción es común en casi todas las tradiciones desvelando el conocimiento de Ser interior. La mística islámica lo expresa como el « Ojo del corazón », así dice el Corán: *“El corazón no desmiente lo que ha visto, y no son sus ojos los que están ciegos, son sus corazones... (Corán, 22, 45-46)”*. Según el *Midrash* hebreo, el corazón de piedra del hombre debe convertirse en un corazón de carne. Los «sabios de corazón» tienen el espíritu de la sabiduría⁶²³ y así también lo expresa como una bella metáfora Antoine de Saint-Exupery, *“Lo esencial es invisible a los ojos, solo se ve bien con los ojos del corazón”*⁶²⁴.

⁶²¹ ALLENDY (1948), pág. 150.

⁶²² BAYLEY (1952).

⁶²³ BARUK (1965).

⁶²⁴ SAINT-EXUPERY (1975), pág. 87.

Estas cualidades simbólicas del corazón son expresadas en los *cuatro corazones verdes* que quedan reflejados en doble par en división axial que por su mera verticalidad ya supone un poderoso símbolo de ascensión y progreso, y tanto la psicología como la etnográfica permiten asignar al advenimiento de la división vertical el valor del estadio definitivo de la toma de conciencia⁶²⁵. El numero cuatro como principio totalizador del mundo material sensible simbolizaría el contacto directo que el potencial ancestral de esta imagen arquetípica ha supuesto para mí, haciendo presente toda la carga emocional transmitida y heredada a través del inconsciente colectivo. El cuatro es además el número de las realizaciones tangibles y los elementos, significando en numerosas ocasiones los cuatro estadios o las cuatro puertas hacia el perfeccionamiento interior⁶²⁶ y la evolución personal.

Probablemente esta tendencia innata y universal es la que ha llevado a la artista-bordadora a generar y transmitir de generación en generación estos motivos e imágenes y en cuyas fuentes yo mismo me he ido nutriendo para elaborar mi particular visión del mundo y esta interpretación simbólica como realización tangible y relacional con la vida, vínculo esencial que me une al colectivo social al que originariamente pertenezco.

Esta correlación entre la teoría psicoanalítica de Jung y el significado simbólico de la cuaternidad queda claramente expresada en los motivos de estos cuatro corazones que fundamentarían las cuatro funciones en las que Jung constituyó la organización psique humana y en la que yo me he apoyado para establecer la interpretación simbólica: percibir, intuir, sentir y reflexionar⁶²⁷.

Para impulsar esta acción, el color verde de estos corazones sirve como mediador –por su cualidad cromática frío-calor- para superar el antagonismo y controversia que siempre se plantea en todo dualismo y desdoblamiento como es el caso de estos corazones en reflexión. El verde simboliza la esperanza para el cristiano y es emblema de salvación en el Islam. Verde es el despertar de las aguas primordiales, verde es el color del despertar de la vida. Estas significaciones simbólicas del verde asociadas al valor simbólico de los corazones vendrían a ser el preludio de entrada que me ha hecho posible acceder a una nueva “sinfonía” de la vida.

⁶²⁵ VIREL (1965), pág. 36.

⁶²⁶ BIRGE (1937), pág. 95ss.

⁶²⁷ JUNG (2009)

Dado el carácter mudéjar de este bordado incidiré en resaltar la significación que el verde representa para el Islam, como símbolo de las más altas riquezas, materiales y espirituales, entre las cuales la primera es la familia y en este sentido estos *corazones verdes* simbolizarían el espíritu y el conocimiento transmitido por mis antepasados. También en la tradición islámica existe la mítica figura de *Al-Khidr*⁶²⁸ (el hombre verde) es el patrón de los viajeros y encarna la providencia divina debido a su conocimiento de lo oculto, su estrecha relación con Dios, su capacidad para viajar, y su habilidad para burlarse de las convenciones con el fin de enseñar verdades más profundas, bajo su protección continuare la andadura en el camino hacia el orden espiritual y la evolución personal, el conocimiento profundo, de las cosas y del destino.

El corpus principal de este motivo esta representado por *dos corazones rojos* integrados en un eje vertical o “eje cósmico”, centro de unión entre el cielo y la tierra, lugar de confluencia del macrocosmos -como estructura del universo-, y el microcosmos –como estructura de la psique humana-. En cuanto a su color rojo símbolo del fuego está estrechamente ligado con el verde (que hemos visto en los anteriores corazones) símbolo del agua, y por esto el hombre ha sentido instintivamente las relaciones entre estos dos colores como análogas a la existen entre la esencia y su existencia y en las tradiciones relativas a las divinidades del amor se da esta misma complementariedad, siendo esta correlación de principios los puntos principales en los que he basado la búsqueda de la verdad como desvelamiento del mi propio ser.

Mediante la proyección inherentemente simbólica que he establecido en esta resolución interpretativa, estos dos corazones rojos representarían la imagen arquetípica de mi personalidad (consciencia, inconsciente personal e inconsciente colectivo) y en su reflexión identificaría la confluencia y toma de conciencia del yo dentro de la terminología jungiana de: *persona, ánima, ánimus, sombra y sí-mismo*⁶²⁹. De este modo he conseguido ver la luz de mi conciencia, despertar a la esencia de la vida, a encontrar el espacio sagrado donde lo trascendente a tomado forma para elevarse por encima de lo superfluo y lo banal abriendo mi mente a esa parte de mi mismo que creía haber olvidado y he vuelto a recuperar.

Estos *dos corazones rojos*, son dos «llamas de amor vivas» que en su equilibrio especular animan el alma. Según la Tabla Esmeraldina hermética

⁶²⁸ CAMPO (2009)

⁶²⁹ JUNG (2009)

*“Lo que está más abajo es como lo que está arriba, y lo que está arriba es como lo que está abajo. Actúan para cumplir los prodigios del Uno”*⁶³⁰. Así, estos dos corazones comparten el amor, la iluminación, el conocimiento y la sabiduría. El corazón está ligado a la noción de nacimiento espiritual y por analogía al desarrollo armónico del alma.

Gracias a la correspondencia simbólica entre el alma, el corazón y el espejo –este último en su carácter de símbolo de la conciencia y de la imaginación, relacionado con el pensamiento, en cuanto éste es el órgano de autocontemplación y reflejo del universo, mi corazón se ha visto reflejado a sí mismo en su esencia más pura. El tema del alma considerada como espejo fue particularmente desarrollado por Plotino, según dicho autor la imagen de un ser está dispuesta a recibir la influencia de su modelo, como un espejo (*Ennéadas*, 4,3)⁶³¹ para que esta relación haya sido posible ha sido necesario pulir superficie de mi yo-ego para poder contemplarme en el sí-mismo. No obstante, el espejo no solamente tiene la función de reflejar una imagen; el alma, convirtiéndose es un perfecto espejo, participa de la imagen y por esta participación sufre una transformación, es decir que la psique-alma acaba por participar de la belleza misma a la cual se abre. Es aquí donde acontece la verdadera revelación del símbolo, su iluminación y su magia. Estos *dos corazones rojos*, representan el encuentro con lo superior, reflejo de la actividad divina en conexión con el ser humano y su personalidad. Jung calificaba al sí-mismo en otros términos como “Dios en nosotros” es decir, que la espiritualidad adquirida es un don que dota de pleno sentido a la vida del individuo que la porta⁶³².

Dada la ambivalencia del símbolo, estos dos corazones por su propia cualidad cromática en cuanto su color rojo, representan tanto en su generalidad simbólica como en mi particular identificación, símbolo fundamental de la vida, la unión del amor liberador, el alma y la libido. El rojo es también el color simbólico del conocimiento esotérico y de la ciencia secreta que junto a otros principios paradigmáticos me han servido para comprender el verdadero “mensaje espiritual e iniciático” que el conjunto de esta imagen-símbolo encerraba mostrándome la verdadera cualidad esencial de mi alma.

He de señalar que el sentido profundo de este encuentro está por encima de lo meramente psíquico y que el dilucidar simbólico está en zonas

⁶³⁰ LUCK (1995). pág. 419-422.

⁶³¹ PLOTINO (1985)

⁶³² ALMAZÁN DE GRACIA (2011)

más altas de los parámetros científicos o fenomenológicos perteneciendo al ámbito de lo psicoideo o “suprapsíquico” que va mas allá de la razón, lo que me ha llevado a contemplar esta interpretación simbólica desde diferentes campos de la metafísica, la cosmología, el esoterismo, etc., así como desde una amplia exégesis hermenéutica.

De acuerdo a todos aspectos y volviendo al motivo de los *dos corazones rojos* estos simbolizarían mi alma enamorada, en el sentido del alma (psique) como intermediaria entre el cuerpo y el espíritu -lo somático y lo psicoideo, lo sagrado y lo profano-, pues solo a través del alma, religiosa por naturaleza, se puede acceder al ámbito del espíritu. Evidentemente estos dos corazones son el espejo del uno en el otro. Dos personas que se aman, dos corazones que se encuentran. Como hemos visto anteriormente el espejo es signo de armonía y de unión conyugal. Al igual que lo interpretábamos como posible deseo de la artista-bordadora como futura esposa de hacer partícipe y espejo a su esposo de sus deseos, los anhelos de su corazón y de su propia alma, también yo he reconocido en estos corazones la transferencia especular de mi propia relación amorosa y afectiva, tomando conciencia de que esta vinculación íntima es una virtud que representa todo el afecto, la bondad y la compasión del ser humano y como tal, una necesidad imprescindible para mi vida emocional y afectiva que en su encuentro ha estimulado mi alma haciendo resurgir en ella el sentimiento de amor puro.

Este fenómeno de unión se desarrolla en toda relación de pareja, al respecto, Jung plantea la siguiente cuestión: ¿Es la psique-alma el elemento en el cual se unen, o por el contrario es el eros mediante el cual quedan unidos? En la resolución que da el autor, está mi propia respuesta, son ambos: “Si no existe el vínculo del amor, les falta el alma”. Tal *coniunctio* requiere tanto del amor como del alma, que al unirse, devienen una sola cosa⁶³³.

En este devenir del acontecimiento amoroso, el color rojo de estos corazones tiene su particular simbología psicológica, acerca de las relaciones amorosas, pues. “donde brilla el rojo, el alma está preparada para la acción, se inician la conquista y los dolores; es entrega pero también tribulación, es sobre todo relación sentimental”⁶³⁴, volviéndose a dar la *coincidentia oppositorum*, marcada por el propio contraer afectivo, fijada también por el propio valor simbólico del número dos de esta pareja de corazones,

⁶³³ HILLMAN (2000), pág. 130.

⁶³⁴ BIEDERMANN (1965), pág. 1965.

indicando las amenazas latentes o el equilibrio realizado, considerando que todo progreso no se opera mas que por una cierta oposición, al menos por el esfuerzo y la negación de lo que se quiere superar; pero al igual que puede ser contraria, también puede ser complementaria y fecunda. Dicha ambivalencia queda resuelta positivamente por el poder y la fuerza del rojo, color de la sangre, de la vida, el de la belleza y el de la riqueza; es el color de la unión (simbolizada por los hilos rojos del destino atados en el cielo)⁶³⁵, al mismo tiempo que como color asociado al fuego seria el principio purificador y destructivo contra las fuerzas del mal. El rojo como color atributo de Marte, dios de la guerra y la conquista fortalecería el tesón y la constancia en lograr el triunfo del amor y los sentimientos superando cualquier adversidad.

En definitiva, en el valor simbólico e interpretativo de estos dos corazones confluye el propio origen del símbolo (*sýmbolon*: contraseña) que me ha servido para encontrar mi parte escindida en el otro y en este ensamblamiento amoroso entre ambas partes, he podido reconocer la verdadera virtualidad de mi ser. En este sentido el yo individual sigue una evolución análoga al universo: el amor es la búsqueda de un centro unificador, que permitirá la síntesis dinámica de sus virtualidades, es una fuente ontológica de progreso en la medida que es efectivamente unión y no solamente apropiación. El amor es el alma del símbolo, es actualización del símbolo, porque este es la reunión de las dos partes separadas del conocimiento y del ser.

Por último, encontramos una serie de *cinco cuadrados rojos* que al presentarse a modo de losange representaría la victoria en la consecución. El numero cinco alude simbólicamente al centro, reforzando el sentido general de este motivo como signo de unión, armonía y equilibrio, a la vez que añade nuevas fuerzas alentando la continuidad del amor e impulsando a los enamorados a seguir el camino emprendido protegidos por la significación del cinco como símbolo de la salud y el amor; la quintaesencia actuando sobre la materia, al mismo tiempo que simboliza la voluntad divina hacia el orden y la perfección, siendo el numero de las hierogamias lo que por correspondencia guardaría estrecha relación con la unión conyugal y el matrimonio.

Estos *cinco cuadrados rojos* por analogía simbólica corresponderían también al rubí considerado en la Antigüedad como emblema de la buena suerte, desterraba la tristeza, y apartaba los malos pensamientos, convirtiéndose por extensión en la piedra de los enamorados, que embriaga sin

⁶³⁵ CHEVALIER (2007), pág. 890.

contacto⁶³⁶, reforzando de esta manera toda la carga positiva que aporta el símbolo en relación al amor.

El rubí como toda joya significa las verdades espirituales⁶³⁷ y son interpretadas como sustitutos o figuras del alma. Representan las riquezas desconocidas del inconsciente, procurando el paso del plano del conocimiento secreto al de la energía primordial, pues son energía y luz, lo que en este caso añadiría nuevas fuerzas a la consolidación del anhelo alcanzado. Por su color rojo intenso se convierte, tanto en relación al amor sagrado como en el profano en símbolo de energía, vigor y frescura, aportando espiritualidad y abundancia en toda relación amorosa. El brillo del rubí es una luz ctónica y su dureza una energía que viene de abajo, evocando la fertilidad del inconsciente en el encuentro con el sí-mismo y el espíritu de la naturaleza interior, aportando pasión y ternura, sentimientos naturales y protectores como la tierra en el renacimiento de un nuevo amor.

Para finalizar añadiré que estos *cinco cuadrados rojos* presentados a modo de losange, también estarían representados en forma especular -como el resto del motivo en estudio-, siendo en su origen una serie de cinco triángulos equiláteros (síntesis espiritual y orden mental) en correspondencia simbólica con la divinidad, la armonía y la proporción. Al representarse en espejo aparecen un triángulo derecho y otro invertido, dándose la conjunción de lo masculino y lo femenino (espíritu y alma: la dualidad ánimos y ánima) que al desarrollarse en número de cinco podrían interpretarse como la consolidación de los cinco arquetipos propuestos por Jung que hemos mencionado anteriormente. El cinco es también el símbolo del hombre (con los brazos separados, parece dispuesto en cinco partes en forma de cruz: los dos brazos, el busto, el centro -abrigo del corazón- la cabeza, y las piernas). También es interesante señalar que en la interpretación simbólica popular cuando los triángulos aparecen continuos o formando línea en zigzag se le denomina con el nombre de “dientes”, su significación simbólica más importante es la idea gnóstica según la cual, estos constituyen una especie de almenas, el muro de defensa del hombre interior, en el aspecto energético material, como la mirada y los ojos en el sentido espiritual⁶³⁸ lo que ayudaría a defender los estados benéficos y superiores en la ascensión espiritual que procede de la interiorización: el yo reintegrado en el todo, el todo reintegrado en el yo.

⁶³⁶ CHEVALIER (2007), pág. 894.

⁶³⁷ BAYLEY (1952)

⁶³⁸ LEISEGANG (1971)

Todas estas acepciones significativas reunirían el sentido simbólico de esta interpretación personal considerando que su simbología final sería la consecución de la unidad última de mi personalidad como hombre y como individuo. Guiado por intuición sintética y por la propia significación del símbolo, he dirigido la atención a la expresión simbólica de los dientes en cuanto instrumentos de “tomar posesión”, como forma de asimilación. Toma de posesión de lo conseguido, del deseo cumplido; asimilación de la experiencia y el conocimiento adquirido. Este medio de asimilación es el símbolo de una perfección conseguida por diferentes vías que se abren a través de los dominios del simbolismo donde se cristalizan, lo instrumental y lo espiritual, lo humano y lo cósmico, la casual y la causal, justificando toda una integración superior y recordando en todo lo trascendente. En definitiva, su mensaje ulterior sería el de utilizar el don recibido de la inteligencia unitiva para elevarla y multiplicarla tanto como se pueda.

El análisis de los cinco elementos que constituyen este motivo, su contemplación, estudio, comprensión e interpretación han sido el verdadero “encuentro mágico” que me ha permitido acceder a través de esta imagen arquetípica al reconocimiento de la totalidad de mi ser y en los contenidos simbólicos pormenorizados de cada uno de sus elementos he ido viendo representados todos los deseos, esfuerzos y vicisitudes que como humano hay que superar para alcanzar la unidad, la espiritualidad y la integración de la personalidad pugnando por llegar a ser uno mismo, hallando en ello el equilibrio psíquico, la reconciliación con mi parte religiosa y la autorrealización que el amor supone en todas sus acepciones.

Finalmente, con esta tesis, doy testimonio de la gran aportación que suponen los bordados populares toledanos a la iconología simbólica, sujeta como todo lenguaje a una constante evolución. A la vez que dejar la puerta abierta a próximas investigaciones que continúen con el amplio potencial que estas imágenes-testigos encierran como fiel reflejo de ese latido ancestral del pueblo, esa intrahistoria que borda el espacio y la vida de las gentes, esa cultura del pueblo campesino tantas veces desatendida y olvidada, y así comprender el espíritu metafísico del refranero popular español cuando nos dice que: “*Coser y cantar, todo es empezar*”. Hemos iniciado la tarea con la humildad y el rigor científico que el tema merecía, con la canción eterna del cosmos, bordada entre todos con hebras que forman una trama indeleble, que resiste las devastaciones del tiempo; esa canción que entona la melodía de lo que somos: una composición que nos acompaña en nuestro tránsito por la vida y de la que sin embargo, tantas veces no somos conscientes, pues ignoramos que somos parte de sus notas.

Así pues, escuchemos un momento, no perdamos el hilo del mensaje:
“Cuando un hombre superior escucha hablar al símbolo condiciona su vida a su significado; cuando un hombre sabio oye hablar al símbolo en parte cree y en parte duda; cuando un hombre vulgar oye hablar al símbolo se ríe de él”.

X. ABSTRACT

This thesis has researched the symbolic iconology in Toledo's popular embroideries, finding out about a series of designs which appear frequently in the traditional works of the area. Choosing those which were considered relevant within the field of symbols, it has been possible to elaborate a series of hypothesis which contribute to add information on the true value of the symbolic contents, apart from their aesthetic beauty and unquestionable contribution as works of art not only as textile art, but also to the ethnographic and cultural patrimony.

The symbolic etymology itself gives way to starting this research. The word *symbol* comes from the latin *symbolum* and previously from the greek *symbolon* which means *sign, password*, and with it in mind we have started this thesis. In the beginning, the symbol was an object divided into two, of which each person kept a half. These two parts joined were useful to recognize the bearers and their compromise or debt. Because of analogy, the word has extended to any sign of joining or attachment. The symbol joins and separates, it involves both the idea of togetherness and separation, it shows a community which has been divided and can get back together. Thus, this adventure starts with a good part of the journey already done due to the valuable artistic and iconographic heritage that the embroiderers-artists have left in an intent to decode the symbolic value within their images and at the same time to find out the meaning of this first *intuition* and *reference* which the beginning of the thesis has generated.

In this regard, I must state that my interest and compromise with the symbols of the popular embroideries of Toledo is, in first place the observation and confrontation with the poetic image, the intuition that behind their metaphor, there is something more than an ornamental substitution of reality; and next, to bring back, make visible in the light these sleeping testimonies of the past- timeless *per se*- to recover the touch with the "fundamental man", with the embroiderer, their dreams, the images of their sorrow, the feelings, their desires valuing them as forces that project the human being towards a more spiritual world, so much richer than the current "historical moment".

Taking into consideration that is a child of the past the periods are not enclosed within themselves, but rather there is a continuity of knowledge that makes the future a consequence of what has been lived, remembering with it that the spirit only evolves in the area of looking back, without forgetting that memory is the only structure which helps us go ahead without getting lost. Due to this, the objective of this thesis is to recover from the past the understanding and interpretation of the symbols that exist from these unique pieces-witnesses, full of rites, myths, feelings and

beliefs of popular culture and ancestral knowledge, because within them are the moral principles, the natural laws, the great contrasts and transformations that rule the passing of time and the cohesion of cosmic and human life.

The symbol is a jewel not valued by those who reject things that do not correspond to the postulates of a strict rationalism, nonetheless it is a “model” of being, making things possible to be. It is not only a way of seeing things already known, it is the idea in its original sense, the archetype or original form that links the existing with the “Being”; therefore, the symbol is the procedure through which, serving as bridge, the being shows itself as mediator in the social communication of men. In this way, the presence of the symbol makes the flow that constitutes society, history and culture, possible.

There is no doubt that meaning in general, the vision of the world, doctrines, theories, ideologies, are socially built. Current society is full of superficial and modern images and icons which are held as stereotyped representations, kept as simple conventional signs without any meaning than the substitution of the object itself they represent; even more, certain known names, faces or people have been elevated to the category of “symbols” because they represent or describe certain qualities, but in fact the life of modern man is full of forgotten or misinterpreted myths, of wasted and secularized symbols. This anti-consecration of men has altered the content of his spiritual life, but it is also true that it hasn’t broken the matrix of his imagination, a great amount of mythology and symbols remains in the human brain.

Aristotle said once that “there is no thought without images”, and later the wise Einstein said that “imagination is more important than knowledge”; this is how the man of the past understood it, and so was it interpreted by the woman in her embroideries, replacing with imagination the lack of systematized knowledge, and expressing herself with a positive attitude through symbolic images, from which she has left us great samples. The long lasting of these images and their symbols will never disappear from our lives, they might change in aspect, but their duty is the same: to help men to free themselves, start their “initialization” and learn the ultimate reality of things. The symbolic expression shows the effort of man to decipher and dominate a destiny which sometimes runs away from him, through the darkness that wraps him up, and the symbol has the capacity to synthesize in one expression the intuitive and mental strains in conflict or in the way to harmonize within itself.

Therefore, one of the main objectives of this thesis is to awaken to the present the immense treasure of the images in the embroideries ; true it is that sometimes they have been degraded due to repetition: they have changed in “shape”, they have become “familiar” but they haven’t reduced their potential strength. To unveil the deep purity of their messages must serve us as a starting point of spiritual renovation of modern men. All the essential and necessary part of men that we call *imagination* is full of symbolism, because symbol, myth, and image can be disguised, camouflaged, mutilated, degraded, but never extinguished. Popular wisdom has always known the importance of the imagination for the balance and spiritual richness of the individual. It is fair that we recover this knowledge. Etymologically, imagination is associated to *imago*, “representation, imitation” and from *imitor*, “imitate, reproduce”. That’s why the imagination imitates models of these motifs and images of the embroideries; they are reproduced, updated, and repeated endlessly. To have imagination is to see the world as a whole and the mission and power that under lays these images-symbols are to make see the deep reality of life and through these demonstrations we can work out some of its great and small mysteries. Thus, humanity, from ancient days , through its cultural multiplicity –and I myself as a modern individual- has felt and do feel the need and pleasure of using symbols to express their ideas, religious concepts , as to say, to explain the world and recognize oneself in it. The *updating* of a symbol is not mechanical it is within the relation with the tensions and ups and downs of social and individual life, in last instance, with the cosmic rhythms.

This research, then, has been centered in the symbolic motifs which appear in the popular Toledo embroideries, with the purpose of researching and analyzing their symbolic content, because within the researching scope of popular embroideries in Spain, it can be proven that there is no specific work on the symbolism of the typological motifs on the embroideries. We know that the justification of a thesis is always the combination of complex personal references and of these days, together with the state of the matter to be researched. But apart from the transitional of the academic research, I must underline that the choice of the topic focused within the context of iconology and hermeneutics, from the theoretical as well as the methodological point of view, is the interest with a personal encounter with the symbolic *language* from my point of view as a painter.

To start this research it was necessary to look up institutional and private collections of works choosing those which were more meaningful in their iconological and symbolic value, outlining a frame, if no exhaustive, at least in as much detail as possible, shortening it in some way due to the amount and varied iconographic repertoire of Toledo popular embroideries.

This research started by consulting the Textile Pedagogical Collection of the Complutense University, the Valencia Institute of Don Juan de Madrid, the Municipal Museum Marcial Moreno Pascual from Lagartera (Toledo), The Textile Ethnographic Museum “Pérez Enciso” from Plasencia (Cáceres), the Ethnographic Museum of Castilla-León (Zamora) and also with the valuable patrimony of private collections which have been studied during the field work carried out in the area of study.

Another factor which was important in the development of the thesis was the field work. The process of collecting data was limited to the geographic area in which it would be carried out. Mainly limited to the most extreme Western area of Toledo, between Talavera de la Reina and the region of Campana de Oropesa and the Cuatro Villas, to which the school of embroideries we will deal with in this thesis belong. In the qualitative approach that was used, a series of work procedure were set. It begins with a series of visits to the villages to meet the embroiderers and other specialists in the subject, making a first contact with the landmarks, the process and the means in which the embroideries occur; then identifying the characteristics, techniques and typology characteristic of each place and then classify them within the school they belong, and also to find out the different terminologies which are used in each village and with the same embroideries motifs. A relation of friendship is established with the social group, making participative and active remarks with the intention of approaching or getting closer to the world of the embroiderers, their social reality, their feelings and perceptions, etc. with the double intention of valuing at the same time the anthropological and ethnographical roots of the individual, which are basic and important sources to make an analytic study as a whole.

After having done a deep thought and revision of the information collected in the first part, the photographic material that was obtained was organized in categories, and the motifs were grouped depending on their origin and symbolic meaning which were thought more relevant and meaningful. With this visual documentation, the interviews with the embroiderers were prepared, with the purpose of verifying our original hypothesis in regards to the symbolic world, degree of knowledge and interpretation or to simply pick up information of specific data which could give response to specific questions. In this field work, documental information were also collected in the parish and provincial archives of the places visited, consulting the most relevant sections, and making a theoretical and analytical process adequate to our research strategy and developing it in a progressive manner, as to say in a collection of data guided by an open and explicit identification of the topics we deal with.

The structure of this work has been organized from the general to the specific, therefore the first two chapters are dedicated to a brief general analysis of the concept of embroideries, their origin and evolution, to proceed after in the study of embroideries in Spain , their historical-artistic aspects and the rise of popular embroideries , focusing in particular and in details in different compartments on the value of the symbol of creativity of the artist-embroiderer, and in this analysis we can identify three levels: aesthetic, iconographic and the intrinsic meaning attributed to it by the person who has used it, , this last aspect is clue in the development of this thesis . In these chapters I also analyze the level of knowledge and the sources of origin of the iconographic topics.

The two following chapters are dedicated with special attention to the paragon as it is without any doubt, an important documental source and “book of art” of the popular embroidery considered real codes of artistic, iconographic and symbolic topics. A chapter is especially dedicated to Toledo popular embroideries, classifying in different compartments the different schools, analyzing each one in their different peculiarities, in regards to their origin, style variations, techniques, typology and use. The following chapter is dedicated to lace fabrics in Toledo, mentioning at least two varieties: those known as “Valdeverdeja net” and the knitted lace or “nets” from Lagartera which are included because of their iconographic value.

The dowry is object of a chapter apart, which is divided in two compartments, one dedicated to the house dowry and another ceremonial and ritual dowry. The ritual and ceremonial dowry also done by women, also has the same form of a symbolic character, transcending its simple use to represent the ritual itself and the ceremony itself. In the following chapters we deal with the main body of the thesis, the symbolic iconography of Toledo popular embroideries, and due to the greatness of the topic, we have established two differentiated groups , in one we analyze the pagan iconography , dividing it in five sections , classifying them by the themes of the contents: anthropomorphic motifs, zoomorphic motifs, fitomorphos motifs and love motifs, concepts and thoughts; each of the sections begins with a short introduction in which it is shown widely and in a general way, the symbolic representations of universal character their epigraphs enclose , to later dedicate ourselves in given motifs, because the topological richness we find in the different schools of Toledo embroideries make you select certain motifs based on historical, chronological, stylistic ,and technical criteria , but above all being faithful to the treatment and interpretation to the iconographic analysis.

The religious iconology (XVI- XX c.) is dealt with in the next chapter, which, as the previous, is part of the body of this thesis. In it, first of all is shown the enormous effect that the Counter-reform had in the representation of the Christian iconography, as well as the influences of the new dogma and theological reforms and what they would suppose in all the artistic expressions, determining also important changes in the textile arts and therefore in the art of embroideries. There is a short journey through the different cultural and artistic movements, depending on the influences their characteristics established, finishing with the sprout of the Baroque not only in the artistic aspect, but also as a cultural definition of the time. The disintegration and the doubts that came due to the Reform in Europe at the end of the XVI c. arose new ideological questions which made necessary a new culture which served as instrument to bring together and could offer the human beings a secure base of existence. This change of mentality and their aesthetic conceptions will extend also to the world of embroideries and textiles, and their relation can be observed when we analyze many of the motifs, obviously mixed with others, whose source are originated from different periods and cultural traditions.

This will be noticed during all the iconographic and symbolic study we are dealing with, when we relate the consequences that could be originated in the art of embroideries from the different cultural philosophical and artistic movements such as the Illustration or Neoclassicism, making a brief description of the main characteristics of each moment, taking each one of them into consideration, depending on the purpose of the quest. This chapter is closed making a general review on the development and decadence of the religious iconography in the history of art, with the intention that it may help us as introduction to understand the sense and meaning that can remain in the ceremonial pieces that have been selected, and at the same time, to be able to analyze how they have been assimilated and adapted by the artist-embroiderers.

The purpose of this doctoral thesis has been to deepen in the analysis of the ornamental images and motifs that appear in the textile art of embroideries, in particular the Toledo popular embroideries of the XVI-XX c. Most of the pieces which are done within the popular embroideries are decorated with a variety of images, therefore, above their aesthetic or useful purpose, any piece of embroideries is a work of art, and as such, has kept great mixture of archaic symbolic units which enclose a message within, and in many cases, lost with the passage of time and the repetition, that's why we will try to trace the cultural and social circumstances in which they were done and the meaning applied by the person who used them in given piece of work.

For the research and study, I will use the symbolic iconology as method to reach the true message, its origin and what was the value the artist-embroiderer gave it, trying to discover a correct interpretation, not only through means of intellectual and scientific knowledge, but transcending its hidden esoteric character. The strength of this study method is that it seeks to go beyond the obvious to go into ways of spatial symbols that can well be dark and labyrinth like; they have the capability to allow us to learn the most transcendental aspects of human beings. First of all, we will set this iconographic research within the frame of history with the intention of placing both in spatial as well as temporal extension, the content of these images within an understood "tradition", not only in the historical-cultural context in which they took place, in this case, in Toledo of the three cultures -Christian, Muslim and Jewish- and the cohesion with other artistic expressions, but also within the continuity and universality of the system, discovering and interpreting their symbolic values.

To begin with the objectives of the research from a point of view as wide as possible, we have used the iconological method, following the theories of Edwin Panofsky, establishing a relation between thought and image, and to reach this definition, it is necessary to connect with a consciously unknown information, and that therefore, we must look into the deepest of the personal and collective unconscious. For this, we will take into consideration the survival of the myth within the unconscious collectivity following the theory of Carl Gustav Jung, calling for the original unity of human beings and their manifestation through the symbolic language as quest of the supernatural, stressing therefore, that the symbolic not only doesn't substitute the historical, but tend to root it within what is real, given the parallelism between the psychic collective or individual sphere and the cosmic sphere. To obtain an iconological interpretation as accurate as possible, we have used the *synthetic intuition*, based on the knowledge of the history of the symbols, as to say, the penetration in the ways in which, under historical variations in variation, the essential trends of the human mind to determine topics and concepts.

In so far as the purpose of iconology is to decipher the hidden meanings in the figures produced by men, it presents unquestionable connections with hermeneutics whose furthest evidences can be found in the theological hermeneutics, developed to defend the reformist comprehension of the bible, and the literary hermeneutics which supported the humanistic intents to re-discover classical literature.

From an epistemological point of view, both the iconology as well as hermeneutics, can be considered to belong to the scientific-positivist stream

of thought, which assumes the existence of part of human reality which goes beyond the material world, real and that can be shown empirically, a reality which is essentially symbolic and requires an interpretation work to be understood. The hermeneutic method of research presents concrete elements which allow to make a very thin link with iconology. Taking into consideration that the most outstanding elements are the historical vision as main principle and the “hermeneutic circle” as basic method of interpretation.

Hans-Georg Gadamer, known for his important contribution to the hermeneutics, establishes the foundations for a theory of the hermeneutic experience based on historical factors as main principles. In this aspect, Gadamer defends the ontological concept based on the temporality of being from both poles, author and interpreter, and that’s why he postulates the need of a temporary withdrawal in the process of understanding. Such temporary withdrawal is meaningful and allows to do away with false prejudices and allow those other prejudices that offer a way to understanding, to outstand. So, escaping from a timeless conception, Gadamer, who starts from temporality and finiteness constituent of men, thinks that history doesn’t belong to us, but that we belong to history.

Just as with iconology, the hermeneutic task consists of a conscious encounter between present and tradition, understood as a process of reconstruction, understanding and apprehension of the spirit of our ancestors, projecting a historical horizon different from the present. The hermeneutic method has allowed us to go deeper into the knowledge of things starting from the dialectic between the all and the parts, starting from the apparent paradox that all interpretation which conveys comprehension, must start from the previous understanding of what it is going to interpret; therefore, interpretation must move within what is understood and nourish from it. Iconology and hermeneutics share a particular way of seeing reality and approaching the object of study; for both the basic method of knowledge starts from a continuous interaction movement between the object and the observer, a movement that the hermeneutics call “hermeneutic circle” and which is acknowledged by iconology as a cycle of formulation of analogies and postulates to reach to the definition of the basic principle that rules the object being studied.

We have been able to see that the images are *polyvalent*, both in their study as well as in their own structure. The spirit uses the images to take in the last reality of things, precisely because this reality is shown in contradictory manner, and therefore, it can’t be expressed in concrete definitions. Thus, the images have been interpreted as openly as possible, not with a

definite terminology , restricted to only one of its reference plans, because that would mean restrict it , void it as instrument of knowledge.

Nonetheless, due to the fact that the symbolic material is so abundant, we have synthesized, looking for an order of meanings not only in regards to the universality of the topic, but also under which cultural symptoms they occurred and the transformations which could have modified or alter their meaning, to be able to show the enrichment and the varieties that the motifs-symbols of the thesis, have acquired .At the beginning of this research, I assumed that behind the embroideries, due to their aesthetic value and their poetic metaphor, there was something more than the simple ornamental representation of reality; in the knowledge that humanity, from ancient days through cultural multiplicity, have felt and still feels the need and the pleasure of using symbols to express their ideas , their spiritual concepts and to communicate it to the others.

Throughout history, cultures and religious beliefs have owned and used symbols capable of detaching the concepts they preached; concepts which were many of them, adopted by other cultures and later beliefs. Due to the multicultural character of Toledo, it's not surprising that in its cultural expressions –as in the case of the embroideries- there appear Celtic, Visigoth, or Assyrian symbols, just to mention a few, which have kept their presence over millenniums as they were assimilated by other cultures, spreading in the geographic region of origin or by social and artistic cohabitation, as in the privileged case of the history of Toledo and the three cultures through the cultural and artistic secular exchange , and for some having a universal symbolism which have form part of the collective subconscious from one to another generation.

The inherent and intercultural symbolism, its interaction and projection in the art of embroideries, as been the starting point to establish the first layers on which this research is based. In its progress, we have seen that these influences not only affected the plastic and aesthetic approach, but also that they enclosed religious, philosophical, cosmological, esoteric, and anthropological manifestations, which have been confirmed by a great number of researchers as Gadamer, Panofsky, Burckhardt, Chevalier, among others; subjects that have been analyzed in depth to start this study and support the continuity of this research.

Another of the important aspects that at the beginning we were able to determine, is the *particular spiritual content* of each given moment .This can be seen in the first chapters of this thesis , after traveling through the history of embroideries, its origin and evolution, checking how the icono-

graphic representations of each period ,there are no objective visual structures, nor universal perceptions, but rather particular constructions done by each culture depending on their perception of the world linking directly with their vision of the cosmos , and being the group able to evaluate that they are part of an image, or general apprehension of the world proper of a subject, period, or culture, from which they interpret their own nature, and that of all that exist in the world. A vision of the cosmos defines common knowledge which is applied to all the fields of existence, from politics to economy, science, religion, moral or philosophy. That's why in general terms, the iconography present in the embroideries as an artistic manifestation, expresses the vision of the cosmos, or a form of seeing the world of the person who has created them.

In this manner, in the case of the artist-embroiderer, her vital experience would be based not so much on knowledge but rather on emotions and morality.; showing their particular vision of the world through their embroideries.; using them as *models-examples* in their way of seeing and interpreting the various behavior concepts and schemes of the period they were developed, directly influencing in their psychology all the philosophic, cultural, economic, artistic, or religious evolutions which have occurred in different periods of human existence.

The practical experience has been of great value in this research. My close familiarity to these embroideries , the approach to the cultural customs and traditions of the people of this area of Toledo, have made the work easy for me, but most of all, it has been the direct contact with the embroiderers which has opened ways of communication and understanding towards what goes beyond the symbol as meaningful, because the symbolized has been expressed as that untouched and unalterable part of the deep and transcendental; which makes the embroideries and their action a collective patrimony of *giving* , not only in the etymological meaning of giving and transmitting, but as a mean which connects through its motifs to a tradition with capital "T", closely linked to the world of symbols, as its contents and practices are a way of fundamental knowledge on the way to access to a supposed absolute truth and its relation to the "Superior" acting both as catalyzing elements to pass from the physical-sensitive, to the metaphysical-invisible. This experience of the symbolic and its iconographic expression as a mean of transmitting, means that this concrete, this particular, is represented as a fragment of the "Being" that promises to complement in a whole the one that matches with it. It also means that in every symbol there is another fragment (*symbolon*), always looked for, which will complement in a whole the vital fragment itself.

This last “meaning” is the evocation of a full order, in which what is divine and holy, is shared at the same time with the symbol and the man, showing the need of a sensitive base to rise to higher spheres. In this transcendental relationship, religion appears as a descriptive and phenomenological interpretation of the human being; thus in the approximation of its study, during its different manifestations, we have centered in a basic structural research of the three religions of the *Book* following the first meaning of the hermeneutics as to the interpretation of the theological texts, besides considering that they could have influenced from the unconscious in the mind of the artist-embroiderer and in the configuration of the symbolic thought.

Within a wide repertoire of symbolic images that the artist-embroiderer uses in her works, the religious motifs have a predominant place, giving an answer to her most deep beliefs. Most of them are of Catholic meaning although you must take into consideration that in the same symbol the Christian evocations are multiple and the superposition of hierarchy is not at all excluding, they are in fact perfectly coherent with the others because in reality they express the application of the same principles to the different orders. This is more obvious checking holy texts as The Bible, The Torah and The Koran where they coincide besides the concept of monotheism and an only God, with the unity of the symbol and its universality.

Many of the religious motifs of a narrative order which appear in these embroideries are from the stories of the gospels, mainly those related to the birth, life and crucifixion of Christ. The female embroiderers, in spite of scarce training, have been profoundly religious and have represented these passages with true devotion. Her knowledge comes from different sources, some are repeated by tradition from copying without any changes motifs extracted from ancient virtuous images in which there appear even pre-Christian themes, some originated in the pagan world; others are extracted from ritual elements and liturgical services, especially the calyx, capes, relics; many of which are representations of a particular conventionalism from indoctrination or images copied or imitated from images or prayer books.

Also in the Koran, in the *hadices* -oral tradition- as well as in some Islamic philosophic texts, we have found many references and answers to our first question. It is obvious that the Eastern influence in the Toledo popular embroideries, the Islamic thought and its aesthetic concept, are expressed in all the geometric figures and their composition. As we observed at the beginning of this thesis, its iconological content goes beyond the simply aesthetic or functional purpose. Taking into consideration the cul-

tural and sociological circumstances that were formed, in which the Mozarabics, Mudejar, and Moors established their artistic style stressing in the world of crafts, it is obvious that their religious, philosophical and mystic trends will definitely influence the forming of the in the images symbols. Taking into consideration these cultural and sociological circumstances which were formed, the Mozarabics, Mudejares and Moors established their artistic style, putting special emphasis in the craft world; it is obvious that their religious, philosophical and mystical trends will definitely influence the formation of the symbols of their images.

These ideas, together with the mystic-spiritual approaches as Sufism, will make of these geometric motifs of Toledo embroideries a kind of Mondale from which the artist-embroiderer –not yet conscious of it– connects with the dominium of what is holy, oriented towards its basic identity and its relation with the Almighty, establishing at the same time an internal communication with the inheritance of a fundamental tradition connected from what is popular to the esoteric and magic knowledge, not in the pejorative definition of the term, but as knowledge capable of remembering and evoking through the sensitive/visible the world of the invisible, making the correlation with beauty and symbolism a connecting link above the rationale, able of understanding and modifying the “common rhythm “ between the different levels of reality integrating what is fragmented in the cohesion of its inner balance.

Due to the epistemological complexity of this research, we have used other fields of science which will allow us to complete the methodology followed in this study, with the purpose of determining, recognizing and interpreting the symbolic iconography underlying in these embroideries as much as possible.

In this aspect, the connection between iconology and hermeneutics takes us to focus the topic within the frame of history, making a first approach through the evolution of the embroideries and their historical connotations. But most of all we have stressed the historiography evaluation of the embroideries, observing and analyzing their development within the study of this field, remarking in first place the history of their styles, observing how and under which historical conditions, objects or actions, they have been expressed in their forms; secondly, taking into consideration the history of their *types*, examining the manifestation of their of their topics or specific concepts; in third place, observing the history of the *cultural symptoms* or *symbols* in general, giving a warning of the group of historical conditions, and under the essential tendencies of the human mind these themes or specific concepts were expressed.

In this interpretative recognition, due to the origin of the motifs and due to their execution techniques, we can observe, that the cultures that have influenced most in the Toledo and Spanish embroideries, and I would even dare to say in those of the Middle East and Egypt, and just as in the other of the popular Spanish embroideries take reference from the Greek-roman art and later from Byzantium. In this manner, the two ways of dissemination appear which indicate the eastern character of the embroideries, the *Continental* or *European* way which sprouts in the ancient world and developing in Byzantium. And the trend from *North Africa* or *Mediterranean*, which arrives with strength from the Middle East with the Arab conquest, assimilating styles from Persia, Asia Minor, Egypt and even artistic expressions of the Berbers, joining them with the ones proper of the peninsula.

These ways of dissemination will determine some of the characteristic features of the popular Toledo embroideries. One of the particular contributions we have been able to add to the possible origin of the embroideries from Navalcan is its proximity in style with the Egyptian embroideries from the Ayuubi period from the XII and XIII c. and with the embroideries from the Mamelucan period from the XIV to XVI c., sharing with both the same execution technique of *darning* from which originates the Navalcan *textile*, as well as its technical similarity with the *almorafan* knitting, used in Spain during the Middle Ages. With these researches, we have eliminated the hypothesis that was believed of the Coptic origin of the embroideries from Navalcan, clarifying that the only similarity with the later is exclusively in the decorative designs, because the Coptic fabrics are mostly made in looms, and what the knitting “imitates” is the “interwoven” upholstery technique.

What we have proven for sure is the eastern character of the embroideries which belong to the four Toledo schools. They are rooted in the tradition of the *Hispanic* embroideries; they mix with the Islamic elements, techniques and styles, having as most extraordinary model the embroideries of Mudejar and Moorish influence of the schools of Oropesa and Lagartera, mixed with gothic, plateresque, and renaissance artistic elements. As exponent of this mixture of cultural styles we will place first of all the pieces embroidered in Caleruela de Oropesa, done with the technique known as *Moorish knitting*, and after this analysis we can certify that it is one of the most genuine and least studied embroideries up to now. These embroideries have a Moorish origin and began to develop from the conquest of Granada by the Spanish Catholic monarchs, and was developed until the expulsion of the Moors in the XVII c. All these pieces are of solid technique of clear Hispanic-Muslim roots, and their decoration of exquisite performance are

placed as geometric bands in the shape of *sebkas*, a decorative element with oblique's straight form as interwoven rhombus, which is an ornamental motif kept during all the period of Hispanic-Muslim art, mixing their own motifs with others from the plateresque and gothic style. This mixture of cultures and superposition of styles will be repeated regularly throughout the empiric study of this research. In this way we can see how one same motif cohabitates during the different historical periods, following different evolution phase in their meaning more than in their representation.

The socio-economic transformations and the religious movements will also produce important changes in the artistic manifestations and therefore will influence decisively in the representative iconography of the embroideries and the symbolic meaning of their motifs. The presence of religious symbols in the Christian Art was in use from the paleo-christian period, but it will be after the fall of the Roma empire in the West and the beginning of the Middle Ages, when an evangelizing process on behalf of the Roman Catholic church began, using and turning the symbols in means of communication, in a way of teaching and instructing in religion and its mysteries. This strong doctrine character will be kept during the Middle Ages, allowing the church to become saver and receptor of a whole symbolic cultural background which it kept and spread through monastic workshops.

It will be in the XVI c. with the Counter-reform and its instructions which will cause the greatest effects on all the artistic iconography and therefore in the art of embroideries. This religious renovation movement and its spiritual changes will have a strong impact in the religious repertoire of the popular embroideries, as well as other important changes in the typology, stressed by the syncretism characteristic of the popular art, which does not occur in the erudite art. The ideology of the period, marked by the Counter-reform, will suffer a great change in the religious representations of the embroideries, humanizing and making the motifs more sensuous, expressed with the devotion characteristic of the period. The liturgics changes, the didactic teaching of Catholic faith centered in the knowledge of the gospels and sacraments will lead the artist-embroiderer to knit with real virtuosity the religious feeling of the period.

Apart from all these socio-cultural influences, in the historical context of the building of the system of research, we have investigated in other subjects that interact to reach to the final meaning of the symbol, because within various plans of articulation articulate from where to focus on the global paradigm which is the hermeneutic and iconological interpretation. Anthropology as social science which studies the human being from differ-

ent spheres, have been very useful when developing the social and cultural character of the symbol, because the symbolic activity implies a complete social project, taking into consideration that the symbols can be formed by realistic information, drawn from the environment,, easily recognizable and have the meaning assigned to them . When they don't have physical similarity with the information they represent, their meaning is a social one, and therefore, the symbolic interpretation requires other complementary ways which give greater extension of its understanding. . In this manner, we have proven how within the interpretative paradigm, there is a *symbolic interaction*, in the sense that the people act on the objects in their world and interact with other people taking off from the meaning the objects and people have for them, as to say, from the symbols, allowing to transcend the field of the sensorial stimuli and what is immediate, widening the perception of its environment.

These symbolic interactions are given as result of the joint action between anthropology and social psychology, pointing out the importance for the symbolism of the theory of the collective subconscious, developed by Jung, in which he establishes that there is a language common to all human beings from all times and places in the world, formed by primitive symbols with which a content of the psyche which is beyond reason, is expressed. These archaic remains and images which are in the human soul are the primordial *archetypes* or *images*, universal symbols of the innate tendency in man to produce images with intense emotional load , which express the related primacy of human life. In this way we can see that spontaneously, there sprout in the consciousness of the artist-embroiderer a wide variety of "archetypical images", as well as other images present in dreams and fantasies with a strong emotional significance, which relate with special similarity universal motifs which belong to legends, religions and mythology.

The mythological symbolism also has hierophantic dimension I such a it can abide a sacred meaning .In this manner, symbols and archetypical objects are mixed in the same quest; the search for the supernatural. This is verified in the many ornamental motifs of the embroideries, the artist-embroiderer connects with the mythological, from the point of view of the sacred, and also with the secular, showing it in many of her compositions, whether in graphic or spatial symbols or in figurative motifs of anthropomorphic or zoomorphic character, and even hybrids as in the case of mermaids or the unicorn coming from the Greek mythology and so rooted in the popular culture related with the " mythology "of a whole historical culture and extracted from the cosmology, as mythical narration which pretends to give an answer to the origin of the universe and to the humanity itself. In this regards, it must be taken into consideration that there is a uni-

ty between symbol, myth, and rite, for that reason, the rite is the myth in action and the elements it uses, whether sounds, visual, or gestural, are symbolic. . Thus, we can consider popular embroideries as” symbolic rite” in which the artist-embroiderer repeats in a ritual way, the ideas of her vision of the cosmos , which are very clear to her, and she moulds, as to say, produces, repeating with this the creative gesture of the origin of the Universal Being.

To complete the *hermeneutic circle* once it has been stated that the whole is more than the sum of the parts, because the elements are only understandable within the whole context, but the context is also explained depending on its parts and the existing relations between them, we have proceed to study the etymology of the most significant words we have been using in the dialectic explanation of this research, as we consider that language is the codified group of sign-symbols and rules with which we can handle the information, taking into account that the capacity of comprehension of the symbols increase when its previous knowledge has a greater amount of definitions, giving thus a greater dimension to its perception and comprehension, with the purpose of improving the interpretation.

One of the main objectives of this thesis is to recover from oblivion the comprehension and interpretation of the symbols that underlay in these pieces , aware of the lost of many of the clues to decipher their messages; after consulting and analyzing from the main iconological and symbolic sources, followed in the methodology of this research, as well as other secondary sources –also very important- we have proven that the artist-embroiderer was not so unaware of the knowledge and information of given iconographic topics due in part to preconceived prejudice of her cognitive capacity; true it is that if the plastic and intellectual interpretation she has given to these motifs do have a dose of ingenuity, plainness or synthetic simplicity, there is no doubt that that on the pieces embroidered which she has done, her hand has entwined the threads of the symbolism to give testimony of memory. A memory not unknown to the woman of the rural world ,belonging individual and socially to a community or group which have been able to keep and rebuild permanently in their memory through the oral tradition, contacts, ritual remembrances habits and traditions of which their knits and embroideries are part.

We should then ask: Isn't the modern man the one who has lost the clues to interpret and understand the messages enclosed in many of these symbolic motifs? Isn't it our unknown memory or our signs of identity the thing we have been losing little by little for innovation and modernity?

These questions will remain unanswered, because the social memory is only valid if there are subjects who behave according to what that same memory elaborates, shows and lives,. This is to say, according to how certain elements have been rescued from collective oblivion and are used for the action of each one. This has been the aftermath of this thesis that these symbols-embroideries serve of dual movement between modern man and the man from the past and from always and also to serve as reception and transmission to continue alternatively towards the future.

Embroidering is to elaborate the text of life within the fabric of time, with the threads that each person has been given due to his roots, his culture his religion and his history. The sum of all this constitutes the value of the symbol, and identification password of life itself as well as of the cosmos, a phenomenon which we can see in the knitting of the artist-embroiderers, when they show the story of their rites ,traditions, beliefs, fears, and desires. The clues haven't been deciphered, but we have seen how in their search for beauty and of symbolic expression, the woman with her embroideries has figured the cosmos, mixing nature with the beat of the self, she has explored within herself establishing with it, the act of embroidering, the fabric, and its embroideries, a communion which gives a soul to her existence, linked to the result work made into a world, nature and spirit.

The symbols employed are universal because they have been used throughout the centuries of history of the human beings. Tradition is one of the links which have maintained its prevalence, contributing with its contents and practices to maintain open a way of access to the absolute truth of man and his relation with the Superior world and creation and at the same time, serving as fundamental axis to capture the intrinsic meaning of the symbol as cultural symptom. The underlying principles are seized through the knowledge of that basic way of thinking of a people, a period, a social class, a religious or philosophical belief, stressed by a personality and condensed within a work.

The artist-embroiderer hasn't managed the symbol in a simply intellectual -much less scientific -way, but she has interpreted them masterfully, not only making a mental abstraction determined to be embroiderer, originated in another culture, always keeping the inner or esoteric aspect untouched, unaltered in the popular mind loaded with values, beliefs, traditions , transcending them unconsciously or intuitively to a deeper and higher level, connecting in this way the symbolic expression to the particular conception of seeing the world, without breaking from the profane from the sacred, and with an innate wisdom which has known to link the practical with what is real, the imaginary and the symbolic, feeling and perceive

ing that the pieces she embroiders ,the materials she uses, and the motifs that are represented are a invested of powers which go beyond the feasible or understandable, materializing and using symbols of fertility, of protection for the house and the body, symbols of the physical world, of heaven, the stars, symbols of life and death, as open codes to be interpreted. With all of this, she tries to preserve and keep all of this legacy between weft and warp, the painting which forms life, through the articulation of the needle the threads stringed together, is articulated the essential and contingent ,what is unalterable and what changes, , constituting in the embroideries a symbolic representation of knowledge that societies have of their culture in terms of mental images, which represent an analogy between the social world around and the cosmological system of which they are part.

In the conclusion, we have added a synthetic and personal interpretation of the embroideries called “shield” or “pineapple” which have been at the beginning the real reason of this thesis. In concrete, these geometrical embroideries had a special attraction, and we felt from the beginning that after a symbolic analysis and a deep knowledge of their meanings, we would find the “higher truth” in close relation with my personal quest.

As we have felt from the beginning, you start from a synthetic interpretation which join dual possibilities which emerge, on the one hand ,from a simple aesthetic or orderly use will, not only with the spatial worry of chaos ,but also in relation with a special interest of psychic and interior order, with the desire of finding an essential unity. All these “openings” have helped me to build a bridge or “common rhythm” which joins different forms of reality, with the intention of elaborating and interpretative synthesis, using the aspect that the symbols convey in themselves, as an objective interpretation, in the sense that it could have meant a given “case” or particular projection, stressing significantly in the subjective knowledge that all interpretation conveys. At this last level I have placed myself as interpreter from the perspective of the *Weltanschauung* (vision of the world), stressing on the synthetic interpretation as a means of understanding the iconology and a form of sensitive perception with the intention of acquiring a profound knowledge of an obvious reality.

From the particular interpretative vision, I must add that in the symbolic tradition and their ways of projection, there aren’t priorities, but parallel and corresponding similarities, due to the fact that the symbol doesn’t have a meaningful will for only one level, and that its main condition is that it has it for all the levels in the different senses which it reveals, showing itself as repeated and narrative happenings with an essential permanence. Therefore, this principle of interpretation is not only an external call of

what is symbolized in a particular level, but that it has risen as an emanation of a “common rhythm” of two realities set to communicate, being then the result of a vital tension between the symbolized and the symbolic.

I personally started this thesis with a motivation, the intuition and the feeling fixed in the contemplation of this motif, wanting to bring to the present, this timeless image which erupted out of the stream of time as a track that doesn't age because it has transcended conclusion of what is material using it as symbolic and conductor vehicle, in a principle of individualism, understood as internal peculiarity, unique and incomparable to become oneself.

The figuration of this motif is based both on the geometrical and the symbolic, in the “squaring” of the circle”, being one of the many archetypal motifs which are revealed through symbolic images as basic models which emotionally affect the conscience. This geometric motif as synthesis of other naturalist motifs constitutes a “primordial and archetypical image”, allowing to deepen in the collective subconscious. This correlation between the psycho-analytic theory of Jung and the symbolic meaning of the quaternary, would serve as base for the four functions on which Jung based the organization of the human psyche, and on which I found support to establish the symbolic interpretation: perception, intuition, feeling and thought.

In this “squaring of the circle”, are all the mandrels based, and this has been the correlation established with the symbolism of these embroideries which motifs have been the premonition in the centre of a personality (conscience, personal unconsciousness and collective unconsciousness) a kind of starting point within the psyche, to which everything is related, by which everything is willing and which is in itself a source of energy where consciousness of the I flows: *persona, anima, animus, shadow, and self*, including and contemplating a particular process of individualization.

The deep meaning of this encounter is above what is only psychic and the symbolic elucidation is in the higher areas of the scientific or phenomenological parameters, belonging to the to what is psycho or “supra psychic”, which goes beyond reason, which has lead to contemplate this symbolic interpretation from different fields of metaphysics, cosmology, isomerism, etc. and also from a wide hermeneutic explanation.

XI. GLOSARIO

Acicate: En bordado motivo decorativo de similar forma al *acicate*, punta aguda de que iban provistas las espuelas para montar a la jineta, con un tope para que no penetrase demasiado. Este motivo se puede observar repetidamente en las terminaciones inferiores del *bordado morisco* o *punto moruno* y en otros bordados de origen hispanomusulmán o mudéjar, en forma de tridente.

Alegoría: (Del lat. *allegoria*). En Historia del arte es la representación artística de ideas abstractas por medio de figuras, grupos de estas o atributos. Ficción en virtud de la cual algo representa o significa otra cosa diferente. *La venda y las alas de Cupido son una alegoría.*

Alfamar: Ropa de cama, **manta**, cobertor.

Algodón: (Del ár. hisp. *alqutún*, y este del ár. clás. *qutn*). Fibra obtenida de las cápsulas o frutos de la planta del mismo nombre de la familia de las Malváceas procedente de la India.

Almadraque: (Del ár. hisp. *almatráh* 'colchón'). Cojín, almohada o colchón.

Almalafa: (Del ár. hisp. *almalháfa* o *almaláhfa*, y este del ár. clás. *milḥafah*). Manto moruno de algodón, lino o seda que cubre el cuerpo desde los hombros hasta los pies.

Añal: Paño de entrevelas o de ofrendas en la exequias populares de difuntos. Conservado espacialmente en Segovia, Ávila, Toledo y Cáceres.

Arambel: colgadura de paños unidos o separados que se emplea para adorno o cobertura.

Basquiña: Saya o falda usada por damas desde el siglo XVI al XIX. Normalmente era de color negro y estaba asociada a las ceremonias más solemnes. Podían ser largas cubriendo el cuerpo entero pero sin mangas o cortas, cubriendo solamente desde la cintura a la rodilla. En ocasiones adornadas con pasamanerías y encajes.

Batista: (Del fr. *batiste*, por alusión a *Baptiste*, nombre propio del primer fabricante de esta tela, que vivió en la ciudad francesa de Cambray en el siglo XIII). Tejido muy fino y casi transparente, de hilo o de algodón. Lienzo fino muy delgado. Se usa especialmente para pañuelos, blusas y prendas delicadas.

Bordadura: Labor de relieve ejecutada en tela o piel con aguja y diversas clases de hilo siguiendo una decoración.

Brisado: Dicho del hilo de oro o de plata: Rizado, escarchado o retorcido, y a propósito para emplearse entre seda, en el tejido de ciertas telas. Labor hecha con este hilo.

Brocado: Tela de seda entretejida con oro o plata, de modo que el metal forme en la cara superior flores o dibujos briscados. Tejido con diseños mecánicos; obtenidos al disponer en el tejido base un arnés para que moviese los hilos de la urdimbre en el momento de entretejer los motivos, y un segundo arnés que permitía que los hilos permaneciesen flojos por el reverso cuando no se iban a utilizar.

Brocatel: Tejido con urdimbre de seda que se caracteriza por un relieve muy pronunciado en la cara noble donde la seda destaca sobre una base más burda de lino o borra.

Cairel: Decoración compleja a modo de guarnición que queda colgando en algunas partes de las prendas.

Carrascos: (De una raíz prerromana *karr-*) f. carrasca: Encina, generalmente pequeña, o mata de ella. En el bordado toledano se denominan carrascos a los motivos decorativos generalmente en yuxtaposición de similar forma a las ramas del carrasco.

Cobertor: (Del lat. *coopertorium*, cubierta). Manta o cubre-cama de abrigo.

Colchado: Es el nombre con el que se denomina el punto de tejidillo en Navalcán. Su nombre proviene porque originariamente se utilizaba para ornamentar las colchas noviales; también se le denomina “acolchao”. Aunque se le considera oriundo de Navalcán, se utiliza en otras zonas toledanas, y se extiende por Castilla-León, siendo frecuente en los bordados de Ávila, Zamora, Salamanca, y Segovia, en esta última provincia recibe el nombre de “corchado” por la apariencia de su textura.

Colgadura: Conjunto de cortinas o tapices con que se cubre la cama adosada o las estancias interiores de una casa. Son propias también de las camas nupciales populares.

Confite: Tejido en relieve con especie de nudillos que van formando dibujo. Utilizado especialmente en colchas de lino o cobertores de lana.

Cotilla: Prensa interior femenina que ceñía el torso. Era emballenada. Presente en el traje de los siglos XVII y XVIII.

Damasco: Cierta clase de tejido posiblemente originario de la ciudad de Damasco. Tela fuerte de seda pura o mezclada con lana con dibujos formados con el tejido. Presenta decoración con efectos reluciente/mate que se consiguen mediante alternancia de ligamentos (“pesado” y “ligero”) de tal manera que una cara del tejido resulta ser el negativo de la otra.

Delantera: Parte anterior de algo. Se denomina *delantera de cama*, a la pieza tejida o bordada con la que se solía cubrir del armazón llegando hasta el suelo de la antigua cama de boda o cama novial castellana. En Toledo recibe en nombre de *tálamo* o *cama nupcial*. En Extremadura y en algunos pueblos de la comarca toledana de la Campana de Oropesa y las Cuatro Villas, recibe el nombre de *cama de vistas*.

Deshilado: Labor que se hace en una tela sacando de ella varios hilos y formando huecos o calados que se labran después con la aguja. Según la técnica recibe el nombre de *anudado*, *crestillo*, *filigrana*, *mazacote*, *trenzado*, *viejo*, *de ladrillo*, *de espíritu*, etc.

Dosel: Cortina, antepuerta o tapiz que se pone encima de camas, puertas, respaldo de sillones o tronos.

Encaje: Palabra genérica que expresa en su origen una labor tramada situada entre dos telas. Se llama encaje porque al principio, se solía hacer entre los bordes de dos tiras paralelas de lienzo, como si fuera una labor encajada entre ellas. Hay una primera división de los encajes, en los que se denominan *encaje a la aguja* y en los que se llaman *encaje de bolillos*. Dentro de unos y otros se han multiplicado los distintos estilos y géneros.

Encaje a la aguja, labores realizadas con la intervención de algún tipo de aguja que al enhebrar el hilo va consiguiendo una decoración integrada por zonas nutridas y caladas. Habitualmente se utiliza para el rellenado del dibujo -preparado sobre un papel “vitela”-, el punto de festón (punto botonero).

Encaje de bolillos, técnica consistente en entretejer hilos que inicialmente están enrollados en unos husos o bobinas, llamadas bolillos; se entrecruzan entre sí formando torsiones, tramados, trenzados y otros puntos más complejos. A medida que progresa el trabajo, el tejido se sujeta mediante alfileres clavados en una almohadilla, que se llama “mundillo” en el que previamente se sitúa el diseño o patrón a seguir.

Encomienda: Cruz bordada o sobrepuesta que llevan los caballeros de las órdenes militares en la capa o vestido, por derivación en el bordado popular de algunas zonas españolas, se denomina *encomienda* a motivos bordados en forma cruciformes muy elaborados. También se llaman *encomiendas* a los paños cuadrados con los que las mayordomas (las que se encargaban de organizar las fiestas) cubrían los cestos donde estaban los dulces y los panes en las fiestas.

Escudo: En los bordados lagarteranos, diseño geométrico en forma de rombo o losange. Se denomina *medio escudo*, cuando dividido por la mitad en forma diagonal toma forma de triángulo. Este mismo motivo se denomina piña o media piña, en los bordados navalqueños.

Estambre: (Del lat. *stamen*, -*inis*). Parte del vellón de lana que se compone de hebras largas. Hilo formado de estas hebras. Pie de hilos después de urdirlos.

Estofa: estopa («estofa») procedente del lino o cáñamo que queda cuando se separa la estopa flor para los tejidos.

Florón: Adorno a manera de flor de gran tamaño. Ha llegado a formar parte de la ornamentación de los bordados proveniente del campo de la arquitectura y la pintura.

Frontal: En los medios rurales es el paramento que se dispone en torno a las camas noviales de Castilla, Cáceres y Huelva. (En determinadas zonas toledanas, se le denomina también “Delantera”).

Felpa: Tejido que consta de un fondo y un pelo. El fondo lo constituye una urdimbre de seda teñida en crudo y tramada de algodón. Se fabrica en punto tafetán solo que las dos pasadas entre las que se sujeta el pelo son iguales es decir que levantan los mismos hilos para permitir que, juntándose las tramas todo lo posible, sujeten fuertemente el pelo. Tejido absorbente, generalmente de algodón, con el que se confeccionan toallas, albornoces y trapos de limpieza

Filacteria: Cinta con inscripciones y leyendas. En la iconografía religiosa cristiana, es cualquier cinta o pequeño rollo de papel con citas, leyendas o símbolos.

Ganchillo: Encaje de los denominados “a la aguja”, recibe este nombre por la aguja o instrumento de forma cilíndrica que se utiliza para elaborarlo; este se acoda en uno de sus extremos para fácilmente arrollar la hebra y después engarzarla sobre sí misma.

Gasa: (Del ár. clás. *hazz* o *qazz*, y este del persa *gaz* o *kaž*, seda cruda). Tela de seda o hilo muy clara y fina.

Gotera: En los bordados hace referencia a las bandas de tejido que cuelgan alrededor de la cama a modo de dosel o *cielo* de cama, sirviendo de adorno.

Gorguera: Pieza de la indumentaria popular toledana hecha de lienzo que cubre el pecho y la espalda, va abierta por los lados, no tiene mangas y se sujeta al cuerpo con unas lazadas o *atadillos*. Toda la pechera va bordada en negro, al igual que los hombros y la espalda. El bordado es amarillo melado cuando la mujer tiene luto. No confundir con gorguera o gola, utilizada en la indumentaria civil desde el Renacimiento hasta el siglo XVII.

Gregüescos: Calzones muy anchos que se usaron en los siglos XVI y XVII, eran confeccionados sin pretina, de tela abullonada, con varios y pequeños bullones en series horizontales a veces acuchillados y separados por galones más o menos lujosos.

Griseta: Cierta género de tela de seda con flores u otro dibujo de labor menuda. Utilizada para las antiguas colchas de cama nupcial de Lagartera y también en las basquiñas de boda de este mismo pueblo y sus alrededores.

Guardapiés: Vocablo relativo a la falda. En los siglos XVII y XVIII alude a la falda semiinterior, si bien más adelante, en la indumentaria popular, también tiene la acepción de prenda exterior. Sinónimo de zagalejo.

Jubón: Vestidura que cubría desde los hombros hasta la cintura, ceñida y ajustada al cuerpo.

Lambrequín: En el campo textil, ciertos remates en forma de banda y colgantes con el borde inferior muy ornamentado y guarnecido con bordados y a veces con flecos. Su aplicación está en chimeneas, interiores de ventanas, camas imperiales, baldaquinos, marquesinas, palios, etc. Procede de la heráldica, adorno, generalmente en forma de hojas de acanto, que baja de lo alto del casco y rodea el escudo. Representa las cintas con que se adornaba el yelmo, o la tela fija en él para defender la cabeza de los rayos del sol.

Lana: Fibra elaborada con el vellón de oveja. Fue probablemente la primera que se hiló, y se conoció en tiempos prehistóricos.

Lechuguilla (cuello): Remate del cuello o cabezón de la camisa, rizado, plisado o fruncido, que sobresale por el cuello. Aparece en la indumentaria

cortesana en los años treinta del siglo XVI. Más adelante será un elemento independiente y adquirirá dimensiones amplísimas a inicios del siglo XVII.

Lienzo: En el bordado popular se denomina *lienzo casero*, al fabricado con lino de la comarca respectiva para el autoconsumo de la casa y transformado en tejido en el telar para las necesidades del ajuar doméstico. Este lienzo es la tela fundamental del bordado popular español y como regla general el más utilizado hasta final del siglo XVIII.

Lino: Probablemente la más antigua de las fibras vegetales conocidas. La conversión del lino en hilo fue, sin duda, el primer paso que dio el hombre en la Industria textil. El tejido hecho con esta fibra es la tela conocida de más antiguo.

Macizado: Bordado lleno, sin huecos, que no deja ver ninguna zona del tejido del bordado.

Macramé: Tejido reticular de encaje de nudos. El montaje de los hilos responde a la técnica de bolillos, pero el tramado de los mismos está más en relación con la técnica de encajes a la aguja.

Malla: Cada uno de los cuadriláteros que, formados por cuerdas o hilos que se cruzan y se anudan en sus cuatro vértices, constituyen el tejido de la red. Se denomina malla, cuando la red va decorada o bordada.

Mallero: Molde para hacer malla. Persona que hace malla.

Margomado: (Del ár. hisp. *marqúm*, y este del ár. clás. *marqūm*, bordado). Tejido bordado. El término margomar se refiere a la acción de bordar sobre telas o pieles. Durante la Edad Media como rasgo típicamente peninsular hemos de señalar las bellísimas camisas femeninas bordadas, que en los textos de la época son denominadas “camisas margomadas” hilos de seda de vistosos colores, cuyos motivos decorativos vienen del mundo musulmán, ocuparon un lugar destacado en los ajuares femeninos.

Matizado: Unión de diversos colores mezclados con proporción. Cada una de las gradaciones que puede recibir un color sin perder el nombre que lo distingue de los demás.

Melado: De color miel. En bordados hace referencia a los medios tonos que van de la gama de los amarillos a los ocreos oro.

Muselina: Tela de seda, lana, algodón etc., fina y poco tupida. Procedente de la India apareció en Europa en el siglo XIII, primero en seda y más tarde en algodón.

Obrador: Taller artesanal dedicado a la costura y el bordado. Entre los siglos XV-XVI aparecen los obradores catedralicios y monacales dedicados fundamentalmente a la producción de ornamentos sagrados y litúrgicos. Los primeros destacan Toledo, Burgos, Sevilla, León, Barcelona y Granada. De los monacales destaca entre otros el taller del Monasterio de Guadalupe.

Organdí: Tejido de muselina de algodón muy fina y transparente que puede ser blanca o teñida de colores pálidos. Recibe un acabado químico que le da una característica de almidonado y rigidez que no se quita con los lavados. De moda a partir del siglo XVIII estos tejidos fueron importados desde la India. Enseguida se fabricaron en Francia en las mismas fábricas en las que se tejía la muselina.

Paño de manos: Toalla, lienzo para secarse las manos. En la zona de Lagartera y Cáceres, adquirió nuevos uso, para momentos rituales y ceremoniales, en ocasiones profusamente ornamentando y con motivos simbólicos.

Paño puerta: Paño rectangular guarnecido con bordados, deshilados y encajes, que se dispone encima de las puertas de salas y zaguanes en algunas localidades castellanas.

Pañolina: Tejido de lino y algodón, el primero para la urdimbre, y el segundo en la trama.

Pañolino: Tejido realizado con la na y lino: lino en la urdimbre, y lino y lana en la trama; o lino en la urdimbre y lana solo en la trama. Se aplica a sayas, interiores, refajos bajos y paños listados.

Princeso: Motivo ornamental en forma de triángulo, procedente de la división de un cuadrado por su diagonal; siempre lleva dibujos geométricos y se dispone en la parte de la abertura de las camisas de hombre en la zona de Lagartera.

Punto: (Del lat. *punctum*). Cada una de las puntadas que en las obras de costura se van dando para hacer una labor sobre la tela. En tendiéndose por: cada una de las diversas maneras de trabar y enlazar entre sí los hilos que forman ciertos tejidos. El punto es una forma específica dentro de la técnica

del bordado. Dada la extensa gama de puntos dentro del bordado, expon-dremos los que han ido apareciendo en este trabajo.

1. Punto *de almorafán* o *almorafax*: punto medieval que aparece en diversos textos de la época y en diversos tejidos de los enterramientos re-ales del Monasterio de la Huelgas (Burgos), se ha identificado hipotética-mente con el punto de «tejidillo» realizado en Navalcán (Toledo). Es un punto «a zurcido» plano y a *doble cara*. 2. Punto *de bastas*: punto de hilván muy menudo, que se hace por medio de bastas lanzadas a distancias iguales y pequeñas. 3. Punto *bucleado*: denominación general que abarca un sinfín de puntos con este modo de combinar puntadas. Se denominan así todos aquellos puntos que se realizan lanzando puntadas de forma circular quedando la hebra sujeta al bucle. 4. Punto *de cadeneta*: punto bucleado donde la puntada circular se cierra en el mismo punto topológico que em-pieza, situado siempre en el centro del bucle. 5. Punto *de cordoncillo*: pun-to elemental que consiste en unas puntadas lanzadas y cada una de ellas parte del punto medio de la anterior coincidiendo con el final de la que le precede. 6. Punto *de cruz*: en general se aplica esta denominación a los pun-tos realizados por puntadas iguales que se cruzan en forma de aspa. Punto *de media cruz*, se llama también a la primera fase del punto de cruz sencil-lo. El punto *de cruz doble* intercala en la cruz en aspa otras dos puntadas perpendiculares entre sí (recibe también los nombres de punto de Esmirna y punto del diablo). El punto *de cruz de doble cara* es el mismo punto de cruz sencilla pero que al realizarse sigue un esquema que produce un bordado idéntico por el derecho que por el revés. 7. Punto *cruzado*: punto en que la hebra se cruza en distintas direcciones, completándose éste con el punto anudado; *cruzado de espiga* punto que recuerda la espiga de los cereales. Son aquellos puntos que llevan puntadas sesgadas encontradas 8. Punto *entretejido*: punto realizado por el procedimiento del punto de «bastas». El entretejido puede realizarse simultáneamente a la confección del tejido in-tercalando hebras de colores, o posteriormente bordando e intercalando la hebra entre la trama o la urdimbre. 9. Punto *en espiral*: punto propio del encaje de malla. La técnica, como su nombre indica, se hace enrollando la hebra en espiral. 10. Punto *de espíritu*: se realiza en el encaje de malla; es un punto de relleno de los deshilados hechos en las dos direcciones, que dejan cuadros vacíos. Consiste en un punto de festón flojo, que se hace en cada uno de los lados del cuadro. Técnicamente está emparentado con el que recibe el mismo nombre en los deshilados toledanos y canarios. 11. Punto *de festón*: pertenece al mundo del bordado y con la misma técnica se aplica a los encajes de aguja. 12. Punto *de guipur*: punto empleado en los distintos géneros de encaje. Todos ellos tienen de común que una hebra re-viste otras de forma que éstas no se vean. 13. Punto *moruno*: punto emplea-do en el bordado morisco de origen hispano-musulmán. La técnica es de

hilos contados empleándose “el punto cruzado” de espiga, con revés de cuadros y un punto derivado del trenzado italiano. En Caleruela de Oropesa (Toledo) y pueblos limítrofes se sigue realizando este tipo de bordado con el punto derivado del “trenzado italiano”. Este punto es similar al que se utiliza en los bordados de Fez (Marruecos).

14. Punto *al pasado*: llamado también punto lanzado, se realiza lanzando la hebra en cualquier dirección de la tela sin otros movimientos complejos. Estrictamente, se refiere a sencillas puntadas que se superponen sobre el tejido en movimientos artísticos.

15. Punto *de pespunte*: también llamado *punto atrás*; se lanzan puntadas iguales y pequeñas hacia atrás y el punto de salida de la hebra siempre avanza y prepara la puntada siguiente.

16. Punto *de perlas*: punto realizado en tres momentos sucesivos, ejecutando tres puntadas nucleadas que se superponen entre sí. Es un punto muy antiguo, típico de la zona toledana de Navalcán.

17. Punto *de plumetis*: -*plumarium* u *opus plumarium*-, en técnica de espiral en forma de pluma de ave.

18. Punto *de relleno*: formado por puntadas unidas y paralelas pero de diferente tamaño por la que da al bordado aspecto de relieve.

19. Punto *de tejidillo-tejidillo real*: también denominado «colchado» o «acolchado», autóctono de Navalcán (Toledo) aunque se ejecuta en otras provincias españolas. Es uno de los puntos más antiguos de España. Su técnica es la del *entretelado* o también llamada de *zurcido*. Bordado a hilos contados, de bastas desiguales y paralelas. Se ejecuta al revés siendo por esto una técnica a dos caras. Queda siempre una labor compacta ya que las pasadas van de hilo en hilo del tejido base. El punto de *tejidillo villano*, es el mismo que el *tejidillo real* pero realizado de forma más rala. Las vueltas quedan separadas y dispersas guardando un ritmo igual al dejar el mismo número de hilos como cadencia ente vuelta y vuelta. El *tejidillo real* se hace siguiendo la dirección de la urdimbre, mientras que el *villano* se hace siguiendo la dirección de las tramas.

20. Punto *de zurcido*: se compone de bastillas de diferentes longitudes realizadas en hileras paralelas. El motivo lo crean las hileras de puntos. Es un punto de doble cara negativa y positiva. El Punto de *zurcido sencillo* se aplica en el encaje de malla. El nombre explica la técnica y su aspecto recuerda a las labores de guipur. El Punto de *zurcido doble* lleva las tramas perpendiculares e imita el ligamento de tafetán en los tejidos.

Randa: Encaje antiguo a la aguja que se realizaba entre dos telas constituyendo labores muy macizadas de punto de nudo. También estrechos encajes de bolillos, a modo de tiretas, con sencillos calados. Actualmente se aplica para los realizados a la aguja con diferentes puntos técnicos, utilizados en prendas de lino de carácter novial o cortinajes y ropa de cama nupcial.

Red: Elemental trabajo de punto anudado. Se forma a base de bucles iguales entre cada dos nudos, componiendo habitualmente diseños cuadrados o

romboidales, para que salgan regulares se utiliza una varilla o reglilla –mallero- y una lanzadera fina, para enlazar los bucles sobre el instrumento anterior y realizar el nudo.

Ropón: En la zona toledana, cobertor burdo. En Castilla y Cáceres se denomina **Rapón**, refiriéndose a colcha o cobertor.

Ruedo: Parte puesta o colocada alrededor de algo. Refuerzo o forro con que se guarnecen interiormente por la parte inferior los vestidos talaes. En el bordado popular hace referencia a la parte inferior de las sayas, guardapiés o manteos, habitualmente decorado o bordado.

Sarga: Ligamento básico en el que cada hilo de la trama pasa sobre dos o más hilos de urdimbre y por debajo de uno solo, repitiéndose este proceso hasta el extremo de la tela. El siguiente hilo de la trama se pasa igual, pero desplazándose un lugar hacia la derecha o la izquierda los hilos de la urdimbre. El desplazamiento se produce con cada uno de los hilos de la trama, resultando un tejido con bordones diagonales.

Saya: (Del lat. vulg. *sag̃a*). Falda , prenda de vestir femenina. Durante el siglo XIII y XIV fue prenda común para hombres y mujeres. Se denominaba *saya* o *gonela* a la primera prenda que usaban los hombres sobre la camisa. Era más o menos larga pero nunca talar; podía ser ablusada o ajustada, y tenía mangas estrechas. Al llegar el siglo XV en Castilla el primer teje que vestía la mujer se llamaba *saya*; cuando era lujoso, tomaba el nombre de *brial*. En la corona de Aragón se siguió empleando preferentemente para designar estos vestidos el vocablo *gonela*. A partir de la segunda centuria del siglo XV la *saya* quedó como pieza de un traje anticuado, usado por las clases sociales modestas.

Seda: La más bella de todas las fibras. Es delicada y brillante y se extrae devanando los capullos fabricados por el *bombix man*. En la Cuenca del Mediterráneo en la Antigüedad fue conocida como producto de importación desde China a través de la Ruta de la Seda, no conociéndose el secreto de la sericultura en Europa hasta el reinado del emperador Justiniano. *Seda lasa*: Seda lasa: floja y sin torcer.

Terciopelo: Tejido piloso y tupido, de seda, formado por dos urdimbres y una trama.

Tirana: Franja de paño picado con que se adorna la parte inferior del refajo saya o manteo.

Tisú: Tejido de seda y metal de oro o plata, que pasan desde el haz al envés.

Tul: Tejido delgado y transparente de seda, algodón o hilo, que forma malla, generalmente en octógonos. Dentro de los encajes suele aplicarse para algunos fondos.

XII. BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFIA GENERAL

ALIAGA (1990)

Aliaga, E. "El Triduo Pascual" en *La celebración en la Iglesia*. Sígueme. Salamanca 1990.

ABUMALHAM MAS (1999)

Abumalham Mas, Montserrat. *El Islam*. Orto. Madrid, 1999.

ABUMALHAM MAS (2005).

Abumalham Mas, Montserrat. *Textos fundamentales de la tradición religiosa musulmana* Trotta. Madrid. 2005.

ABUMALHAM MAS (2007)

Abumalham Mas, Montserrat. *El Islam: de religión de los árabes a religión universal*, Trotta. Madrid.2007.

ACÍN FANLO (1996)

Acín Fanlo, José Luis.[et alt.] *Etnología de las Comunidades Autónomas*. Doce Calles, C.S.I.C. Madrid, 1996.

AGUADO BLEYE (1934)

Aguado Bleye, P. *Historia de España*. Tomo I, Espasa-Calpe, Madrid, 1934.

AGUSTÍN (SAN) (1970)

San Agustín. *Aurelii Augustini Opera. Pars XIII, 1, De diversis quaestionibus ad Simplicianum*. Turnholti, Brepols, 1970.

AL-BUJARI (1997)

Al-bujaarii, Sahih. "*Libās*", *The Translation of the Meanings of Sahih Al-Bukhari*, T. IV. Darussalam, Saudi Arabia, 1997.

AL-MU'TAMID (1992)

Mu'tamid, Rey de Sevilla, *Poesías: antología bilingüe*. (Ed.trad.) María Jesús Rubiera Mata; al-Mu'tamid ibn 'Abbad. Instituto Hispano-Árabe de Cultura, Madrid, 1982.

ÁLVAREZ LOPERA (1988)

Álvarez Lopera, José. "La crisis de la pintura religiosa en la España del siglo XIX. Cuaderno de Arte e Iconografía. Fundación Universitaria Española. T. I. N° 1. Madrid, 1988.

ARISTOTELES (1900)

Aristoteles. *Obras filosóficas de Aristóteles*. Volumen 10. *Metafísica*. Medina y Navarro, Madrid, 1900.

ARTOLA GALLEGO (1991).

Artola Gallego, Miguel, [dir] *Enciclopedia de Historia de España*, T. V, Alianza, Madrid, 1991.

AVILÉS FERNÁNDEZ (1993)

Avilés Fernández, Miguel, [dir] *Nueva Historia de España*, Vol. 3. Edaf, Madrid, 1977.

AUBIN (2005)

Aubin, Catherine. *Prier avec son corps à la manière de saint Dominique*, (trad. De modo orandi corporaliter sancti Dominici) Éd. du Cerf, París, 2005.

BASTERO DE ELEIZALDE (2004)

Bastero de Eleizalde, Juan Luis. “Sinopsis histórica de las letanías lauretanas”. *Dadun. Depósito académico digital de la Universidad de Navarra*, 2004.

BELLIDO BLANCO (2004)

Bellido Blanco, Antonio. “Arte pastoril en Soria”. *Revista de Folclore. Fundación Joaquín Díaz*. Nº: 281. T. 24a. Valladolid. 2004.

BENNASSAR (2005)

Bennassar, Bartolomé [et alt.] *Historia Moderna*, Editorial Akal, Toledo, 2005.

BERGUA (1964),

Bergua, Juan Bautista. *Historia de las religiones*. Vol. I. Ed. Ibéricas. 1964.

BIBLIA (1972)

La Biblia. Edit: Giner. Madrid, Barcelona, 1972.

BIBLIA DE JERUSALEM (1975)

Biblia de Jerusalem Ilustrada. Club Internacional del libro, Madrid, 1975.

BUTLER (1965)

Butler, Alban. *Vidas de los Santos*. Vol. IV. Collier International-John W. Clute, México. 1965.

CAMPO (2009)

Campo, Juan Eduardo. *Encyclopedia of Islam*. Checkmark Books, New York. 2009

CARDAILLAC (1979)

Cardaillac, Louis. *Moriscos cristianos: un enfrentamiento polémico (1492-1640)*. Fondo de Cultura Económica. Madrid, 1979.

CARDIÑANOS BARDECI (2007)

Cardiñanos Bardeci, Inocencio. "Notas sobre los judíos del valle del Tietar". *Trasierra, IIª época, nº 6*. Boletín de la Sociedad de Estudios del Valle del Tiétar. Ávila, 2007.

CARO BAROJA (1975)

Cao Baroja, Julio. *Los pueblos de España*. Istmo. Madrid, 1975.

CARO BAROJA (2003)

Caro Baroja, Julio. *Los Moriscos del reino de Granada: ensayo de historia social*. Alianza Editorial. Madrid, 2003.

CISNEROS (1998)

Cisneros, Fernando. (Ed.trad.) *El libro del viaje nocturno y la ascensión del profeta*, Colegio de México. México 1998.

CLÉVENOT (2000)

Clévenot, Dominique. *Ornamentación del Islam*. Encuentro, Barcelona, 2000.

CODIGOS ESPAÑOLES (1850)

Los Códigos españoles concordados y anotados. Vol. 7. Novísima Recopilación de las Leyes de España. M. Rivadeneyra. Madrid, 1850.

CORÁN (2005)

El Corán (edición preparada por Julio Cortés). Herder, Barcelona, 2005.

COROMINAS Y VIGNEAUX (1980)

Corominas y Vigneaux, Juan. *Diccionario Crítico y etimológico castellano e hispano*. Tomo III. Gredos, Madrid, 1980.

CORSETTI (1993)

Corsetti, Jean-Paul. *Historia del esoterismo y de las ciencias ocultas*. Larousse, Buenos Aires, 1993.

CORBLET (1885)

Corblet, Jules. *Histoire dogmatique, liturgique, et archéologique du sacrement de l'eucharistie*. Société Générale de Librairie Catholique. París, 1885.

COVARRUBIAS OROZCO (1995)

Covarrubias Orozco, Sebastian. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Castalia, Madrid, 1995.

DEVESA ALCARAZ (2007)

Devesa Alcaraz, Juan Antonio. [et.alt.] *Flora Ibérica*. Rubiaceae-Dipsacaceae. Volumen. XV. Real Jardín Botánico, CSIC. Madrid, 2007.

DOERNER (1998)

Doerner, Max. *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Reverte, Barcelona, 1998.

DOMÍNGUEZ (1998)

Domínguez, José Javier. “La Síndone de Turín”. Estudio médico. *Biblia y Fe Revista de Teología Bíblica*. Nº 70 Vol. XXIV. Enero-abril, 1998.

DURAND (1983)

Durand, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. París, 1963; trad. cast.: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Taurus, Madrid, 1983.

EGUILAZ Y YANGUAS (1886)

Eguilaz y Yanguas, Leopoldo de, *Glosario etimológico de las palabras españolas de origen oriental*. La Lealtad. Granada, 1886.

EPALZA FERRER (1992)

Epalza Ferrer, Mikel de, *Los moriscos antes y después de la expulsión*, Mapfre, Madrid, 1992.

ENCYCLOPAEDIA JUDAICA (1972)

Encyclopaedia Judaica. Vol. II. 2ª Ed. Keter, Jerusalem, 1972.

EVANGELIOS APÓCRIFOS (1985)

Los Evangelios apócrifos: colección de textos griegos y latinos / versión crítica, estudios introductorios y comentarios por Aurelio de Santos Otero. Biblioteca Autores Cristianos. Madrid, 1985.

FEARS (1981)

Fears, J. Rufus. *The Cult of Virtues and Roman Imperial Ideology*, ANRW II.17.2.

FERNANDEZ PEÑA (2005)

Fernandez Peña, Rosa María. “La Concepción Inmaculada en el arte: El abrazo ante “La Puerta Dorada”, en *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte: actas del simposium*. Vol. 2. 1/4-IX-2005. Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas. San Lorenzo del Escorial. Madrid, 2005.

FERRER GRENCHE (1995)

Ferrer Grenesche, Juan Miguel. *Curso de liturgia hispano-mozárabe*. Instituto Teológico de San Ildefonso. Toledo, 1995.

FRAY LUIS DE LEON (1957)

Fray Luis de León, *Obras completas castellanas de Fray Luis de León*. Biblioteca Autores Cristianos, Madrid, 1957.

GADAMER (1977)

Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y Método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Sígueme. Salamanca, 1977.

GALINDO AGUILAR (2004)

Galindo Aguilar, Emilio. *Enciclopedia del Islam. Khatt, écriture, Darek-Nyumba*, Madrid, 2004.

GALLEGO BURÍN y GÁMIR SANDOVAL (1968)

Gallego y Burín, Antonio y Gámir Sandoval, Alfonso. *Los moriscos del reino de Granada según el Sínodo de Guadix de 1554*, Universidad de Granada. Granada, 1968.

GARCÍA BAQUERO (1990)

García Baquero, Gregorio: *Geografía Física y Humana de Andalucía: La población, factores del pasado*, Síntesis, Madrid, 1990.

GARCÍA DE CORTAZAR (2005)

García de Cortazar, Fernando. *Atlas de la Historia de España*. Planeta. Barcelona, 2005.

GARCÍA PEDRAZA (2002)

García Pedraza, Amalia. *Actitudes ante la muerte en la Granada del siglo XVI: los moriscos que quisieron salvarse*. Vol. I. Granada. Universidad de Granada, 2002.

GARCÍA SÁNCHEZ (1976)

García Sánchez, Julián. *Una boda en lagartera*. Catalogo de Diputación de Toledo, Toledo, 1976.

GARCÍA SÁNCHEZ (1984)

García Sánchez, Julián. *Corpus Christi en Lagartera*. Itinerario de historia, de arte y de fe. Caja de Ahorro de Toledo. Talavera de la reina. 1984.

GARCÍA SÁNCHEZ (1998)

García Sánchez, Julián. *Historia de Lagartera*. J. García Sánchez, D.L. Madrid, 1998.

GARCÍA SANJUÁN (2004)

García Sanjuán, Alejandro, “Causas inmediatas de la revuelta mudéjar de 1264”. *Centro de Estudios Mudéjares. Actas simposio Internacional de Mudejarismo: Mudéjares, y moriscos cambios sociales y culturales*. Teruel, 2004.

GIL SANJUÁN (1988)

Gil Sanjuán, J. “El parecer de Galíndez de Carvajal sobre los moriscos andaluces (año 1526)”, “*Baetica*”, 11, *Estudios de Arte, Geografía e Historia*, Malaga.1988.

GILSON (1922)

Gilson, Étienne. *La philosophie au moyen-âge, vol.II : De saint Thomas d’Aquin à Guillaume d’Occam*, Payot, Paris, 1922.

GILBERT y HAEBERLI (2008)

Gilbert, Pupa. y Haeberli, Willy. *Physics in the Arts*. Academic Press. USA, 2008.

GONZÁLEZ SÁNCHEZ (2007)

González Sánchez, José Luis. “La fiesta de la enramada en dos municipios castellanos: Cuevas del Valle (Ávila) y Paredes de Nava (Palencia)”. *Trasiera, IIª época, nº 6*. . Boletín de la Sociedad de Estudios del Valle del Tiétar Ávila, 2007.

GONZÁLEZ CASARRUBIOS Y SÁNCHEZ MORENO (1981)

González Casarrubios, Consolación y Sánchez Moreno, Esperanza. *Folklore toledano: fiestas y creencias*. Diputación Provincial de Toledo. Toledo. 1981.

GONZÁLEZ GÓMEZ (2005)

González Gómez, Juan Miguel. "Una tabla sevillana del siglo XVI, inédita". *Laboratorio de Arte. Revista del Departamento de Historia del Arte*. Nº. 18. Universidad de Sevilla, 2005.

GROLLENBERG (1966)

Grollenberg, Lucas H. *Panorama del mundo bíblico*, Guadarrama. Madrid, 1966.

GUARDINI (1995)

Guardini, Romano. *El Rosario de María*. Editorial San Pablo. Bogotá. 1995.

HALL (1978)

Hall, Edward Thomas. *Más allá de la cultura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

HEIKKI (2003)

Heikki, Solin. [et.alt.]. *Latin vulgaire / Latin tardif*, en Actes du VIe colloque international sur le latin vulgaire et tardif, Helsinki, 2000. Pp. XVI, Hildesheim: Olms-Weidmann, 2003.

HORTA (2009)

Horta, Oscar, "El cuestionamiento del antropocentrismo: distintos enfoques normativos", *Revista de Bioética y Derecho*, 2009, Vol. 16. Universidad de Barcelona. Barcelona, 2009.

HUGUES y ABEL (1914)

Hugues, Vincent y Abel, F.M, *Jérusalem*, II, J. Gabalda, Paris, 1914.

IBN ARABI (1996)

Ibn Arabi, *Las iluminaciones de la Meca: textos escogidos*. Siruela. Madrid, 1996.

IRABURU (2001)

Iraburu, José María. *La adoración eucarística*, Fundación Gratisdate, Pamplona, 2001.

ISIDORO (SAN) (2009)

San Isidoro, *Etimologías*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2009.

JELIN (2002)

Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*, Siglo XXI. 2002.

JIMÉNEZ DE GREGORIO (1986)

Jiménez de Gregorio, Fernando. *Los pueblos de la provincia de Toledo hasta finales del siglo XVIII*. Diputación de Toledo, Toledo, 1986.

JUAN DE LA CRUZ (SAN) (1995)

San Juan de la Cruz. *Poesías Completas: Cántico espiritual. Canciones entre el alma y el esposo*. M. E. Editores. Madrid, 1995.

JUAN RUIZ (ARCIPRESTE DE HITA) (1987)

RUIZ, Juan (Arcipreste de Hita) *Libro del buen amor*. Espasa Calpe, Madrid, 1987.

KANDINSKY (1995)

Kandinsky, Wassily. *De lo espiritual en el arte*. Labor, Barcelona, 1995.

LADERO QUESADA (1975)

Ladero Quesada, Miguel Ángel, “Los mudéjares de castilla en la Baja Edad Media”. *Instituto de Estudios Turolenses. Actas del I Simposio internacional de mudejarismo*. Teruel, 1975.

LADERO QUESADA (1982)

Ladero Quesada, Manuel Fernando. “La Orden de Alcántara en el siglo XV. Datos sobre su potencial militar, territorial, económico y demográfico” en *la España Medieval II. Estudios en memoria del profesor D. Salvador de Moxó*. Universidad Complutense, Madrid, 1982.

LAJO PÉREZ (2001)

Lajo Pérez, Rosina. *Léxico de arte*. Akal. Tres Cantos, 2001.

LAZARILLO DE TORMES (1976)

La vida del lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades. Edición, introducción y notas de Julio Cejador y Frauca. Espasa Calpe. Madrid, 1976.

LEÓN (2000)

León, Moisés de, [Moseh ben Sem Tob de Leon] *Zohar: revelaciones del "Libro del Esplendor"*. Sophia Perennis. Palma de Mallorca, 2000.

LÓPEZ ÁLVAREZ (1986)

López Álvarez, Ana María. *Catalogo Museo Sefardí*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1986.

LÓPEZ DE LA PLAZA (1993)

López de la Plaza, Gloria, *Las mujeres moriscas granadinas en el discurso político y religioso de la Castilla del siglo XVI (1492-1567) En la España Medieval*. Nº 16, BUCM. 1993.

LUZARRAGA (2005)

Luzarraga, Jesús. *Cantar de los cantares sendas del amor*. Cap. I. Verbo Divino, Estella, 2005.

MADOZ (1849)

Madoz, Pascual. *Diccionario Geográfico Estadístico Histórico de España y sus posesiones de ultramar*, Madoz, Madrid, 1849.

MARTÍNEZ CAVIRÓ (1969)

Martínez Caviró, Balbina *La cerámica de Talavera*, CSIC. Madrid, 1969.

MARTÍNEZ LILLO (1996)

Martínez Lillo, Sergio, “Talavera de la Reina en las fuentes medievales”. *Cuaderna. Revista de estudios humanísticos de Talavera y su antigua tierra*. Colectivo Arrabal. Nº 4. Talavera de la Reina, 1996.

MARTÍNEZ MIGUELEZ (1993)

Martínez Miguelez, Miguel. *El paradigma emergente: hacía una nueva teoría de la racionalidad científica*. Gedisa, Barcelona, 1993.

MARTÍNEZ DE TOLEDO (1987)

Martínez de Toledo, Alfonso, Arcipreste de Talavera, *Corbacho*. Cátedra, Madrid, 1987.

MENÉNDEZ PIDAL (1970)

Menéndez Pidal, Ramón. *Flor Nueva de Romances Viejos*, Espasa Calpe. Madrid, 1970.

MORENO NÚÑEZ (1992)

Moreno Núñez, José Ignacio. “La creación de nuevas pueblas por Alfonso X: la repoblación tardía del Campo de Arañuelo”. *En la España medieval*. Vol. 15, BUCM, Madrid, 1992.

NICHOLSON (1923)

Nicholson, Reynold. A. *Studies in Islamic Mysticism*, University Press. Cambridge, 1923.

ORÍGENES (1999)

Orígenes. *Tratado de la Oración*, de Orígenes, Edt. Apostolado Mariano, Colección 'Los Santos Padres', nº 54, Madrid, 1999.

PANIZZA (2005)

Panizza, Ricardo. "La caligrafía árabe y su aspecto estético transcendente". *Alif*. Nº 28, Junio, Madrid, 2005.

PAVÓN MALDONADO (1988)

Pavón Maldonado, Basilio. *Arte toledano: islámico y mudéjar*. Instituto Hispano-Árabe de Cultura. Madrid, 1988.

PAVÓN MALDONADO (1989)

Pavón Maldonado, Basilio. *El arte hispanomusulmán en su decoración geométrica. Una teoría para un estilo*. Agencia Española de Cooperación Internacional. Madrid, 1989.

PÉREZ GUTIERREZ (1929)

Pérez Gutierrez, Dionisio (Post-Thebussem) *Guía del buen comer español. Inventario y loa de la cocina clásica de España y sus regiones*. Patronato Nacional de Turismo. Madrid, 1929.

PIAGET (1986)

Piaget, Jean. *Seis estudios de psicología*. Barral.Labor. Barcelona, 1986.

PINELL (1975).

Pinell, P. [et alt.] "Liturgia y Música Mozárabes". *Ponencias y comunicaciones presentadas al I Congreso Internacional de Estudios Mozárabes, 1975*. Instituto de Estudios Visigótico-Mozárabes. Toledo, 1978.

PLOTINO (1985)

Plotino, *Enéadas*. Libros III y IV. Gredos. Madrid, 1985.

PUIG (2008)

Puig, Armand. *Los Evangelios Apócrifos*, Ariel. Madrid. 2008.

PUERTA VÍLCHEZ (1997)

Puerta Vílchez, José Miguel. *Historia del pensamiento estético árabe: Al-Andalus y la estética árabe clásica*. Akal, Madrid, 1997.

QUIJADA GONZÁLEZ (2007)

Quijada González, Domingo, “La salomónica escisión del Campo del Arañuelo en 1833”. *Temas Toledanos y estudios varios. XXXIII Congreso de la Asociación Española de Cronistas Oficiales*. Toledo, 2007.

REDONDO RODRÍGUEZ (1984)

Redondo Rodríguez, José Antonio. “Algunas consideraciones acerca de la romanización de los vettones en el sureste cacereño”. *Norba. Revista de historia*. Nº 5. Universidad de Extremadura, 1984.

RODRÍGUEZ RAMOS (2010)

Rodríguez Ramos, Antonio Manuel. *La huella morisca*. Almuzara. Córdoba, 2010.

ROJAS GIL (1978)

Rojas Gil, Francisco. “Morfología del hospedaje en la Mancha en el siglo XVIII”. *Estudios sobre el siglo XVIII. Cuadernos de Historia. Anexos de la Revista Hispania. Instituto Jerónimo Zurita, C.S.I.C. nº 9*, Madrid, 1978.

SAADI SHIRAZI (1994)

Saadi Shirazi. *Gulistan o El jardín de las rosas*; traducción del persa Omar Ali Shah. Madrid, Ed. Sufi, 1994.

SAINT-EXUPÉRY (1975)

Saint-Exupéry, Antoine de. *El Principito*. Alianza-Emecé. Madrid, 1975.

SÁNCHEZ NOGALES (2003)

Sánchez Nogales, José Luis. *Filosofía y fenomenología de la religión*. Secretariado Trinitario. Salamanca, 2003.

SANMARTÍN (2005)

Sanmartín, Joaquín. *Epopéya de Gilgamesh, rey de Uruk*. Editorial Trotta. Madrid, 2005.

SANTOS GOMEZ (2002).

Santos Gómez, S. [et. alt.] “Proceso de obtención del verdigrís. Revisión y reproducción de antiguas recetas. Primeros resultados” *Actas del I Congreso del GEIIC. Conservación del Patrimonio: evolución y nuevas perspectivas*. Valencia 2002.

SANTOS HERNÁNDEZ (1978).

Santos Hernández, Ángel. *Historia de la Iglesia, Iglesias orientales separadas*, Edicep, Valencia 1978.

SAVATER MARTÍN (1998)

Savater Martín, Fernando. “Descubrir maravillas”, en *El País semanal*, N° 1111, Madrid, 1998.

SCHMITT (1990)

Schmitt. Jean-Claude *La Raison des Gestes dans l'Occident Médiéval*, Gallimard, París, 1990.

TORRE Y DEL CERRO (1968)

Torre y del Cerro, Antonio de la. *Testamentaría de Isabel la Católica*. Instituto de “Isabel la Católica” de Historia Eclesiástica, Valladolid, 1968.

TENBROCK (1968)

Tenbrock, Robert Hermann. *Historia de Alemania*. Hueber Schöningh, München-Paderborn, 1968.

TORRES BALBAS (1949)

Torres Balbas, Leopoldo, *Arte almohade, arte nazarí, arte mudéjar*. Ars Hispaniae. Tomo IV, Plus-Ultra. Madrid, 1949.

USUNÁRIZ GARAYOA (1999)

Usunáriz Garayoa, Jesús M. “Los estudios sobre religiosidad popular en la España Moderna en los últimos veinticinco años” *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía*. N° 18, Donostia, 1999.

VALDEAVELLANO (1967)

Valdeavellano, Luis G. de *Historia de España. Tomo I. De los orígenes a la baja Edad Media. Segunda parte*. Manuales de la Revista de Occidente, Madrid 1967.

VALIENTE TIMÓN (2011)

Valiente Timón, Santiago. “La fiesta del Corpus Christi en el Reino de Castilla durante la Edad Moderna”. *Ab Initio*, N° 3 Madrid, 2011.

VIDAL MANZANARES (1993)

Vidal Manzanares, César. *Diccionario de las tres religiones monoteístas. (Judaísmo, Cristianismo e Islam)*. Alianza Editorial. 1993.

VAN GOGH (2007)

Van Gogh, Vincent. *Las cartas*. Akal. Madrid 2007.

VICO VICO (2003)

Vico Vico, Amable. "El Santísimo Sacramento como centro de la Piedad". *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía. Actas del simposium 1/4-IX-2003*. San Lorenzo del Escorial. 2003.

VILLANUEVA (1935)

Villanueva, Antolín P. *Los ornamentos sagrados en España*. Labor. Barcelona, 1935.

WARBURG (2005)

Warburg, Aby, *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Alianza, Madrid, 2005.

WISSOWA (1902)

Wissowa, Georg. *Religion und Kultus der Römer*. Beck. München, 1902.

ZABALETA (1885)

Zabaleta, Juan de. *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*. Daniel Cortezo. Barcelona, 1885.

BIBLIOGRAFIA TEXTIL

AGUILERA (1948)

Aguilera, Emiliano M. *Los trajes populares de España*. Omega, Barcelona, 1948.

ALFAYA Y LÓPEZ (1930)

Alfaya y López, M^a Concepción y M^a Paz. *Los bordados populares en Segovia*. A. Marzo. Madrid, 1930.

ÁLVAREZ MORO (2008)

Álvarez Moro, M^a de las Nieves. *Catálogo de Encajes y Bordados. Legado Díaz Velázquez*. Junta de Andalucía. Conserjería de Cultura. 2008.

BENITO GARCÍA (2001)

Benito García, Pilar. "El oficio de tapicería en el Palacio Real de Madrid". *Arbor*. Tomo CLXIX. N^o 665, Mayo, CSIC, Madrid, 2001.

BENITO GARCÍA (2003)

Benito García, Pilar. *La seda en Europa meridional desde el Renacimiento hasta la aparición del mecanismo jacquard*, en *El textil y la indumentaria. Grupo Español de Conservación*. Madrid, 2003.

BERNIS MADRAZO (1956)

Bernis Madrazo, Carmen. *Indumentaria medieval española*. Instituto Diego Velazquez, Madrid, 1956.

BERNIS MADRAZO (1962)

Bernis Madrazo, Carmen. *Indumentaria Española en tiempos de Carlos V*. Instituto Diego Velazquez, CSIC, Madrid, 1962.

BERNIS MADRAZO (1990)

Bernis Madrazo, Carmen. *La moda en la España de Felipe II a través del retrato de corte*, en Alonso Sánchez Coello y el retrato de Felipe II. Museo del Prado, Madrid, 1990.

BERNIS MADRAZO (2001)

Bernis Madrazo, Carmen. *El traje y los tipos sociales en el Quijote*. El Viso, Madrid, 2001.

BONET CORREA (1987)

Bonet Correa, Antonio (coord.) *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Cátedra, Madrid, 1987.

CALVO NÚÑEZ (1996)

Calvo Núñez, M^a Concepción. “El costumbrismo en Marcial Moreno Pascual” *Cuaderna. Revista de estudios humanísticos de Talavera y su antigua tierra*. Colectivo Arrabal. Nº 3. Talavera de la Reina, 1996.

CARDON (1999)

Cardon, Dominique. *La draperie au Moyen Âge. Essa d'une grande industrie européenne*. CNRS Ed. París, 1999.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ (2011)

Castiñeiras González, Manuel A. *El tapiz de la creación*. Catedral de Girona. Girona, 2011.

DESCALZO LORENZO (2007)

Descalzo Lorenzo, Amalia. “Apuntes de moda desde la prehistoria hasta época moderna”. *Indumenta, Revista del Museo del Traje*. Nº 0. 2007.

ELLIS (2001)

Ellis, Marianne. *Embroideries and Samplers from Islamic Egypt*. Ashmolean Museum. Oxford 2001.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (2009)

Fernández González, M^a Guadalupe. *Diseño y dibujo textil: Diferencias entre industria y arte aplicado*. Tesis doctoral, U.C.M. Madrid, 2009.

FERNÁNDEZ PORRO (2003)

Fernández Porro, Carlos A. “Notas sobre indumentaria infantil en Castilla y León”. *Revista de Folklore. Fundación Joaquín Díaz*. N° 267, Tomo 23. Valladolid. 2003.

FLORIANO CUMBREÑO (1941)

Floriano Cumbreño, Antonio C. *El Bordado Español*. [Miscelánea de las antiguas artes decorativas españolas] Escuela de Artes y oficios Artísticos. Madrid, 1941.

GARCÍA COLORADO (1989)

García Colorado, Concepción. *Bordados y bordadores de Toledo. Siglo XVI-XX*. Tesis doctoral. U.C.M. Madrid, 1989.

GARCÍA SÁNCHEZ (1996)

García Sánchez, Julián. “Lagartera y su taller de labranderas”. *Toletum: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*. (Segunda época, n° 33) Año LXXVIII. Toledo, 1996.

GARCÍA SÁNCHEZ (2000)

García Sánchez, Julián. *El traje de Lagartera*. García Moreno. Madrid, 2000.

GARCÍA-ORMAECHEA (2003)

García-Ormaechea Quero, Carmen “La Ruta de la Seda”. en *El textil y la indumentaria. Grupo Español de Conservación*. Madrid, 2003.

GINSBURG (1993)

Ginsburg, Madeleine. *Historia de los textiles*. Libsa. Madrid, 1993.

GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ (1946)

Gómez-Moreno González, Manuel. *El Panteón Real de las Huelgas de Burgos*, C.S.I.C. Madrid, 1946.

GÓMEZ JARA (2011)

Gómez Jara, Jesús. “Navalcán. Costumbrismo y Tradición a través del legado fotográfico”. *Concejalía de Cultura. Ayuntamiento de Navalcán*. Navalcán (Toledo), 2011.

GONZÁLEZ GRUESO (2008)

González Grueso, Fernando D. “El Tapiz de Bayeux y los bestiarios. Una aplicación de la simbología del *Physiologus* al Tapiz de Bayeux” *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Nº 38, Universidad Complutense de Madrid. Marzo, 2008.

GONZÁLEZ MENA (1974)

González Mena, María Ángeles. *Catálogo de Bordados*. Instituto Valencia de Don Juan, Madrid, 1974.

GONZÁLEZ MENA (1976)

González Mena, María Ángeles. *Catálogo de Encajes*. Instituto Valencia de Don Juan, Madrid, 1976.

GONZÁLEZ MENA (1978)

González Mena, María Ángeles. “Colcha cacereña”. *Revista de Estudios Extremeños*, Tomo XXXIV, Nº 2, Diputación Provincial de Badajoz, 1978.

GONZÁLEZ MENA (1987)

González Mena, María Ángeles. “Bordados, pasamanerías y encajes” en Bonet Correa, A. (coord.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Madrid, Cátedra, 1987.

GONZÁLEZ MENA (1988)

González Mena, María Ángeles. “El almohadón o cojín como símbolo ritual de dignidad y jerarquía social”. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*. C.S.I.C. Nº 43 Madrid, 1988.

GONZÁLEZ MENA (1994)

González Mena, María Ángeles. *Colección Pedagógico Textil de la Universidad Complutense de Madrid. Estudio e Inventario*. Consejo Social de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1994.

HERRÁEZ LOZANO (2000)

Herráez Lozano, Florencia. *Orden y modo de vestir el traje de Lagartera*. Diputación de Toledo. Toledo. 2000.

HERRERO CARRETERO (1988)

Herrero Carretero, Concha. *Museo de Telas Medievales. Monasterio de Santa María la real de las Huelgas*. Patrimonio Nacional, Lunweg, Madrid, 1988.

HUMPHREY (1997)

Humphrey, Carol. *Samplers*. Fitzwilliam Museum. Cambridge University Press, Cambridge, 1997.

LABOULAYE (1857)

Laboulaye, M. C. *Diccionario de Artes y Manufacturas*, Librería Española, Paris, 1857.

LEFEBURE (1923)

Lefebure, Ernest. *Broderie et dentelles*, A. Quatin Editeur. París, 1923.

LEIRA SANCHEZ (2003)

Leira Sánchez, Amelia. “El vestido y la moda en tiempos de Goya”, en *El textil y la indumentaria. Grupo Español de Conservación*. Madrid, 2003.

LEWIS (1959)

Lewis, Ethel. *La novelesca historia de los tejidos*, Aguilar, Madrid, 1959.

LOPES CORDEIRO (2005)

Lopes Cordeiro, José Manuel [et alt.], “*Maestros Tejedores. La identidad Desconocida. Mestres Teceloes. Uma identidades Desconhecida*”. Ed. bilingüe español-portugués. Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo. 2005.

MARQUES DE VALVERDE (1915)

Marques de Valverde, *Catalogo de la exposición de lencería y encajes españoles del siglo XVI al XIX*. Sociedad Española de Amigos del Arte, Madrid, 1915.

MARTÍN ROA (2003)

Martín Roa, Mercedes. “Encajes: orígenes y técnicas”. *El textil y la indumentaria. Grupo Español de Conservación*. Madrid, Marzo 2003.

MARTÍNEZ MELÉNDEZ (1989)

Martínez Meléndez, M^a del Carmen. *Los nombres de tejidos en castellano medieval*. Universidad de Granada. 1989.

MORRAL I ROMEU (1991)

Morral i Romeu, E. y Segura I Mas, A. *La seda en España: leyenda, poder y realidad*, Lunwerg. Barcelona, 1991.

ORTIZ ECHAGÜE (1971)

Ortiz Echagüe, José. *España, Tipos y trajes*, Ortiz Echagüe, Madrid, 1971.

PARTEARROYO LACABA (1996)

Partearroyo Lacaba, Cristina. “Los tejidos de Al-Andalus entre los siglos IX al XV (y su prolongación en el siglo XVI) en *España y Portugal en las rutas de la seda. Diez siglos de producción y comercio entre Oriente y Occidente*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1996.

PARTEARROYO LACABA (2002)

Partearroyo Lacaba, Cristina. “El patrimonio textil leones”. *Colección descubre tu patrimonio. En torno a los oficios artísticos*. Fundación Hullera Vasco-Leonesa. León 2002.

PARTEARROYO LACABA (2005)

Partearroyo Lacaba, Cristina. “Estudio histórico-artísticos de los tejidos de Al-Andalus y afines”, *Bienes Culturales* 5. Instituto del Patrimonio Histórico Español. Madrid, 2005.

PARTEARROYO LACABA (2007)

Partearroyo Lacaba, Cristina. “Tejidos andalusíes” *Artigrama*, núm. 22, Universidad de Zaragoza, 2007.

PEÑALVER RAMOS (1996)

Peñalver Ramos, Luis Fco. *El complejo manufacturero de la Real Fábrica de Seda de Talavera de la Reina (1785). Cesión que hace la Corona a los Cinco Gremios Mayores de Madrid*. Espacio, tiempo y forma, Madrid, 1996.

PEÑALVER RAMOS (2000)

Peñalver Ramos, Luis Fco. : *La Real Fábrica de Tejidos de Seda, Oro y Plata de Talavera de la Reina. De Rulière a los Cinco Gremios Mayores (1748-1785)*. Talavera, Excmo. Ayuntamiento, 2000.

PÉREZ BUENO (1941)

Pérez Bueno, Luis, *Miscelánea de las antiguas artes decorativas españolas*. Escuela de Artes y Oficios Artísticos. Madrid. 1941.

PFISTER (1934)

Pfister, Rodolphe. *Textiles de Palmyre découverts par le Service des antiquités du Haut-commissariat de la République française dans la nécropole de Palmyre*. D'art et d'histoire, París, 1934.

PUERTA ESCRIBANO (2008)

Puerta Escribano, Ruth de la, “La moda civil en la España del siglo XVII: inmovilismo e influencias extranjeras”. *Ars longa, cuadernos de arte*, Nº 17. Universidad de Valencia. 2008.

PUIGGARI (2009)

Puiggari, José. *Monografía histórica e iconográfica del traje*. Extramuros, Mairena de Aljarafe (Sevilla); Editorial Complutense, Madrid, 2009.

REVIRIEGO ALÍA (1996)

Reviriego Alía, Miguel Ángel. “Historia de los bordados de Lagartera”. *Cuaderna. Revista de estudios humanísticos de Talavera y su antigua tierra*. Nº 3. Talavera de la Reina, 1996.

RODRÍGUEZ PEINADO (1991)

Rodríguez Peinado, Laura. *Los bordados en Colmenar Viejo, Historia y Técnica*. Ayuntamiento de Colmenar Viejo. 1991.

RODRÍGUEZ PEINADO (1993a)

Rodríguez Peinado, Laura. *Los tejidos coptos en las colecciones españolas: las colecciones madrileñas*. Tesis doctoral. U.C.M. Madrid, 1993.

RODRÍGUEZ PEINADO (1993b)

Rodríguez Peinado, Laura. “La decoración geométrica en los tejidos coptos”. *Anales de Historia del Arte*. BUCM. Madrid, 1993.

RODRÍGUEZ PEINADO (1993c)

Rodríguez Peinado, Laura. “Las representaciones ecuestres en los tejidos coptos. Evolución de un tema iconográfico a propósito de dos tejidos del Museo Nacional de Artes Decorativas”. *Cuadernos de Arte e Iconografía. Fundación Universitaria Española*. Tomo VI- 1 1. Madrid, 1993.

RODRÍGUEZ PEINADO (2011)

Rodríguez Peinado, Laura. “El arte textil en el siglo XIII. Cubrir, adornar y representar: una expresión de lujo y color”. *Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio Rey de Castilla. Colección Scriptorium Estudio*. Vol. II. Patrimonio Nacional. Madrid, 2011.

ROMÁN ASUREY (1958)

Román Asurey, M^a Concepción. *Bordados marroquíes*. Tesis doctoral. U.C.M. Madrid, 1958.

RULL PÉREZ (1987)

Rull Pérez, Fernando. *Estudio de las propiedades de simetría de los bordados y encajes en la región de Castilla y León*. Instituto de Ciencias de la Educación. Universidad de Valladolid, 1987.

SANZ SERRANO (1990-1991)

Rull Pérez, M^a Jesús. "El ornamento en los mosaicos de Justiniano y Teodora en San Vital de Ravena" *Erytheza. Revista de Estudios Bizantinos y Neogriegos*. Nº 11-12, Madrid, 1990-91.

SEGURA LACOMBA (1949).

Segura Lacomba, Maravillas. *Bordados populares españoles*. C.S.I.C., Madrid, 1949.

SOUSA CONGOSTO (2007)

Sousa Congosto, Francisco de, *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Istmo. Madrid, 2007.

STAPLEY (1924)

Stapley, Mildred. *Tejidos y Bordados populares españoles*. Voluntad, S.A. Madrid, 1924.

STANILAND (2000)

Staniland, Kay. *Bordadores*. Akal, Tres Cantos, Madrid, 2000.

VESTIDURAS RICAS (2005)

YARZA LUACES, Joaquín (Dir.). *Vestiduras Ricas. El Monasterio de las Huelgas y su Época 1170-1340*. Catálogo de la Exposición. Patrimonio Nacional. Madrid, 2005.

BIBLIOGRAFIA SIMBOLICA

AEPLI (1965)

Aeppli, Ernst. *El lenguaje de los sueños*. Luis Miracle. Barcelona, 1965.

ALCIATI (1993)

Alciati, Andrea. *Emblemata*. Akal. Madrid, 1993.

ALLENDY (1948)

Allendy, René. *Le symbolisme des nombres*, Editions Traditionnelles París, 1948.

ÁVILA JUÁREZ (2004)

Ávila Juárez, Antonio de, “San Baudelio de Berlanga: fuente sellada del paraíso en el desierto del Duero”. *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Nº 26, Tomo XIII. Madrid, 2004.

BAENA DEL ALCÁZAR (1989)

Baena del Alcázar, Luis. “La iconografía de Diana en Hispania” en *BSAA: Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. T. 55. Universidad de Valladolid. Valladolid, 1989.

BACHELARD (2005)

Bachelard, Gastón. *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*. Fondo de Cultura Económico, Méjico, 2005.

BACHELARD (2006)

Bachelard, Gastón. *La tierra y las ensoñaciones del reposo: ensayo sobre las imágenes de la intimidad*. Fondo de Cultura Económico, Méjico, 2006.

BARBERO RICHART (1999)

Barbero Richart, Manuel. *Iconografía Animal: La Representación Animal en Libros Europeos de Historia Natural de Los Siglos XVI y XVII*, Vol. 1. Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenca, 1999.

BARUK (1965)

Baruk, Henri. *Civilisation hébraïque et Science de l'homme*. Zicarone. París. 1965.

BAYLEY (1952)

Bayley, Harold. *The Lost Language of Symbolism*. Williams & Norgate, Londres, 1952.

BERNARD (1952)

Bernard, Régis. *L'image de Dieu d'après saint Athanase*, París, 1952,

BIEDERMANN (1993)

Biedermann, Hans. *Diccionario de símbolos*. Paidós, Barcelona, 1993.

BIRGE (1937)

Birge, John Kinsley. *The Bektashi Order of Dervishes*. Luzac & Co., Londres, 1937.

BURKHARDT (1960)

Burkhardt, Titus. "El Arte desde el punto de vista de la Tradición Perenne". *Symbolon*, nº 1, 1960.

BURKHARDT (1980)

Burkhardt, Titus. *Esoterismo islámico*, Taurus, Madrid, 1980.

BURKHARDT (1999)

Burkhardt, Titus. *Ensayos sobre el conocimiento sagrado*. (trad.) Esteve Serra. Palma de Mallorca. 1999.

BURKHARDT (2006)

Burkhardt, Titus. *Introducción al sufismo*. Paidós, Barcelona, 2006.

CARMONA MUELA (1998)

Carmona Muela, Juan. *Iconografía Cristiana: guía básica para estudiantes*. Istmo, Madrid, 1998.

CARBAJAL GONZÁLEZ (2010)

Carbajal González, Helena. "El Agnus Dei". *Revista Digital de Iconografía Medieval*. Vol.II. Nº 4. U.C.M. 2010.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ (1993)

Castiñeiras González, Manuel A. "Algunos testimonios hispanos del "Campus Madii": el mayo guerrero de San Isidoro de León", en *III Coloquios de Iconografía. Actas Cuadernos de Arte e Iconografía*, VI -11. (1002). Madrid, 1993.

CHAMPEAUX (1966)

Champeaux, Gérard de, *Introduction au monde des symboles*, Weber, París, 1966.

CHAMPEAUX (1984)

Champeaux, Gérard de, *Introducción a los símbolos*. Encuentro. Madrid, 1984.

CHEVALIER (2007)

Chevalier, Jean. *Diccionario de símbolos*. Herder. Barcelona, 2007.

CHOCHOD (1945)

Chochod, Louis. *Occultisme et Magie en Extrême Orient*, Payot, París, 1945.

CIRLOT (1992)

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos*. Novena edición, Labor, Barcelona, 1992.

CIRLOT (1993)

Cirlot, Juan Eduardo. *El Espíritu Abstracto*. Labor, Barcelona, 1993.

CLEBERT (1971)

Clebert, Jean-Paul. *Bestiaire Fabuleux*. Albin Michel, París, 1971.

CORSETTI (1993)

Corsetti, Jean-Paul. *Historia del esoterismo y de las ciencias ocultas*. Larousse Argentina, Buenos Aires, 1993.

D'ASTORG (1963)

D'astorg, Bertrand. *Le mythe de la Dame à la licorne*. Seuil, 1963.

DIEL (1966)

Diel, Paul. *Le symbolisme dans mitothologie grecque*. Payot. París, 1966.

DIEL (1976)

Diel, Paul. *El simbolismo en la mitología griega*. Labor, Barcelona, 1976.

DURAND (1963)

Durand, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. P.U.F. París, 1963.

ELIADE (1956)

Eliade, Mircea. *Forguerons el alchimistes*. Flammarion, Paris, 1956. Ed. Cast. : *Herreros y alquimistas*. Alianza Editorial, Madrid, 1974.

ELIADE (1968)

Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Emecé, Buenos Aires, 1968.

ELIADE (1973)

Eliade, Mircea. *Mito y realidad*. Guadarrama, Madrid, 1973.

ELIADE (1974)

Eliade, Mircea. *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*. Taurus. Madrid, 1974.

ELIADE (1995)

Eliade, Mircea. *El vuelo mágico*. Siruela, Madrid, 1995.

ELIADE (2000)

Eliade, Mircea. *Tratado de historia de las religiones: morfología y dialéctica de lo sagrado*. Cristiandad. Madrid, 2000.

ELIADE (2001)

Eliade, Mircea. *Mitos, sueños y misterios*. Kairós, Barcelona, 2001.

FERRER RODRÍGUEZ (2000)

Ferrer Rodríguez, Eulalio, *Los lenguajes del color*. Fondo de Cultura Económica, México, 2000.

FRAZER (1993)

Frazer, James George. *La rama dorada: magia y religión*. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1993.

FONTANA (2007)

Fontana, David. *El lenguaje de los símbolos: guía visual sobre los símbolos y su significado*. Blume, Barcelona, 2007.

GARCÍA MAHÍQUES (2008)

García Mahíques, Rafael. *Iconografía e iconología. Volumen I. La historia del arte como historia cultural*. Encuentro, Madrid, 2008.

GENNEP (2008)

Gennep, Arnold van. *Los ritos de paso*. Alianza Editorial. Madrid, 2008.

GHYKA (1968)

Ghyka, Matila, C.: *El número de oro*, Vol. II, Poseidón, Barcelona, 1968.

GONZÁLEZ MONTAÑÉS (1996)

González Montañés, Julio I. “*Parvulus Puer in Annuntiatione Virginis*. Un estudio sobre la iconografía de la Encarnación” *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII. T. 9, UNED, 1996.

GONZÁLEZ y VALLS (2007)

González, Federico y Valls, Mireia, *La Cábala del Renacimiento. Nuevas aperturas*. Mtm. Ed, Barcelona, 2007.

GRAVES y PATAY (1986)

Graves, Robert y Patai, Raphael.: *Los mitos hebreos*. Alianza Editorial, Madrid, 1986.

GRIMAL (1963)

Grimal, Pierre. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Presses Universitaires de France, Paris, 1963.

GUBERNATIS (2003)

Gubernatis, Ángelo de. *Mitología de las plantas. Leyendas del reino vegetal. II Botánica especial*. (Ed.) José J. de Olañeta. Palma de Mallorca. 2003.

GUBERNATIS (2003)

Gubernatis, Ángelo de, *Mitología zoológica. Las leyendas animales. Segunda parte. Los animales del aire*. (Ed.) José J. de Olañeta. Palma de Mallorca, 2002.

GUENON (1992)

Guenon, René. *Aperçus sur l'Initiation*. Ed. Traditionnelles, Paris, 1992.

GUENON (2009)

Guenon, René. *Símbolos fundamentales de la Ciencia Sagrada*. Paidós. Barcelona, 2009.

HILLMAN (2000)

Hillman, James *El mito del análisis: tres ensayos de psicología arquetípica*. Siruela. Madrid, 2000.

JUNG (1952)

Jung, Carl Gustav. *Transformaciones y símbolos de la libido*. Buenos Aires, 1952.

JUNG (1953)

Jung, Carl Gustav. *Symbolik des Geistes*, 2ª ed., Zurich, 1953,

JUNG (1995)

Jung, Carl Gustav. *El hombre y sus símbolos*, Paidós, Barcelona, 1995.

JUNG (1999)

Jung, Carl Gustav. *Obras completas*. Trotta. Madrid, 1999.

JUNG (2005)

Jung, Carl Gustav. *Obras completas*. Vol. 12. Trotta, Madrid, 2005.

JUNG (2009)

Jung, Carl Gustav. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Paidós, Barcelona, 2009.

JUNG Y WILHELM (1961)

Jung, Carl Gustav y Wilhelm, Richard. *El secreto de la Flor de Oro*. Paidós, Buenos Aires, 1961.

LEHNER (1969)

Lehner, Ernst. *Symbols, signs and signets*. Constable, Londres, 1969.

LEISEGANG (1971)

Leisegang, Hans. *La Gnose*. Payot. París, 1971.

LEPICIER (1956)

Lepicier, Augustin M. *L'Immaculée Conception dans l'art et l'iconographie*. Spa, Lyon. 1956.

LÓPEZ DE LOS MOZOS (1997)

López de los Mozos, José Ramón. "Sirenas y "Corazones de la vida" en el arte pastoril" *Revista de Folclore. Fundación Joaquín Díaz*. Nº: 201. T: 117b. 1997.

LÓPEZ DE MUNAIN (2008)

López de Munain Iturrospe, Gorca. "Estudio iconográfico del menologio de San Pedro de Treviño". *Brocar, Cuadernos de investigación histórica*. Nº 32, Universidad de la Rioja, Logroño. 2008.

LEBLIC GARCÍA (1994)

Leblic García, Ventura. *Los símbolos municipales de Toledo*. Excmo. Ayuntamiento de Toledo. Toledo, 1994.

LUCK (1995).

Luck, Georg. *Magia y ciencias ocultas en el mundo griego y romano*. Gredos, Madrid. 1995.

MALAXECHEVERRÍA (2002)

Malaxecheverreía, Ignacio (Ed.) *Bestiario medieval*. Siruela, Madrid, 2002.

MÂLE (1925)

Mâle, Emile. *L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France*. Colin, Paris, 1925.

MÂLE (1932)

Mâle, Emile. *L'Art religieux après le Concilie de Trente*, A. Colins, París, 1932.

MÂLE (2001)

Mâle, Emile. *El arte religioso de la Contrarreforma: estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Encuentro, Madrid, 2001.

MERTENS STIENON (1979)

Mertens Stienon, Marguerite. *L'occultisme du zodiaque*. Adyar, París, 1979.

MICHAUD (1966)

Michaud, Guy. *Message poétique du symbolisme*, Nizet, París, 1966.

PANOFSKY (2002)

Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Alianza Editorial. Madrid, 2002.

PASTOUREAU (2006a)

Pastoureau, Michel. *Breve historia de los Colores* Paidós, Barcelona, 2006.

PASTOUREAU (2006b)

Pastoureau, Michel. *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*. Katz, Buenos Aires, 2006b.

PINEDO (1930)

Pinedo, Ramiro de, *El simbolismo en la escultura medieval española*. Espasa-Calpe, Madrid, 1930.

PORTAL (1837)

Portal, Frédéric (barón de) *Des couleurs symboliques, dans l'Antiquité, le Moyen Âge et les temps Modernes*, Treuttel et Würtz, París, 1837.

QUIÑONES COSTA (1992)

Quiñones Costa, Ana María. *La decoración vegetal en el Arte Español de la Alta Edad Media: su simbolismo*. Tesis doctoral. U.C.M. Madrid, 1992.

RÉAU (2000a)

Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Introducción General*. Serbal, Barcelona, 2000.

RÉAU (2000b)

Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia*. T. 1. Vol. 2. Serbal, Barcelona, 2000.

REVILLA (1990)

Revilla, Federico. *Diccionario de iconografía*. Cátedra, Madrid, 1990.

REVILLA (2007)

Revilla, Federico. *Fundamentos antropológicos de la simbología*. Cátedra, Madrid, 2007.

REYNOSO (1987)

Reynoso, Carlos. *Paradigmas y estrategias de la antropología simbólica*. Búsqueda. Buenos Aires, 1987.

RIPA (2007)

Ripa, Cesare. *Iconología*. Akal, Madrid, 2007.

RODRÍGUEZ LÓPEZ (1988)

Rodríguez López, M^a Isabel. “Las sirenas: génesis y evolución de su iconografía medieval”. *Revista de Arqueología*, nº 211. U.C.M. Madrid, 1988.

SEGUÍ COLLAR (2007)

Seguí Collar, Virginia. “Iconografía de la Natividad”. *Alenarte. Revista Cultural y artística*. Diciembre 2007.

SCHNEIDER (2011)

Schneider, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas: ensayo histórico-etnográfico sobre la subestructura totemística y megalítica de las altas culturas y su supervivencia en el folklore español*. Siruela, Madrid, 2011.

STEIN (2004)

Stein, Murray. *El mapa del alma según Jung*. Luciérnaga, Barcelona 2004.

STRATTON (1988)

Stratton, Suzanne. "La Inmaculada Concepción en el arte español" *Cuadernos de arte e iconografía. Fundación Universitaria Española*. Tomo I N° 2. 1988.

TERVARENT (1958)

Tervarent, Guy de, *Attributs et symboles dans l'art profane 1450-1600: dictionnaire d'un langage perdu*. Droz, Ginebra, 1958.

TEILLARD (1950)

Teillard, Ania. *Il Simbolismo dei sogni*. Milán. 1950.

TESTI (1950)

Testi, Gino. *Dizionario di Alchimia e di Chimica anticuaria*. Roma, 1950.

THOBY (1959)

Thoby, Paul *Le crucifix des origines au Concile du Trente. Étude iconographique*. Bellanger, Nantes, 1959.

TRESIDDER (2004)

Tresidder, Jack. *101 Símbolos: Guía ilustrada de los símbolos y su significado*. Grijalbo. Barcelona, 2004.

VIREL (1965)

Virel, André. *Histoire de notre image*. Mont-Blanc. Ginebra, 1965.

VORÁGINE (2008)

VoráGINE, Santiago de la, *La leyenda dorada*. Alianza, Madrid, 2008.

WIRTH (1966)

Wirth, Oswald, *Le Tarot des Imagiers du Moyen Âge*. Paris, 1966.

WEBGRAFIA

AGUILAR (2004)

Aguilar, Luis Armando. "La hermenéutica filosófica de Gadamer". *Sinéctica* 24, Edición 24, Febrero-Julio, Guadalajara, México, 2004.
http://portal.iteso.mx/portal/page/portal/Sinectica/Historico/Numeros_anteriores05/024/24%20Luis%20Armando%20Aguilar-Puertos.pdf

ALMAZAN DE GRACIA (2011)

Almazan de Gracia, Ángel. “Jung y Guénon: encuentros y desencuentros”. *Jung y el Mundo Imaginal. Foro Epignosis*, 22 de abril de 1999. Abril, 2011. <http://jungmundoimaginal.blogspot.com.es/2011/04/jung-y-guenon-encuentros-y.html>

ÁLVAREZ LOPERA (1988)

Álvarez Lopera, José. “La crisis de la pintura religiosa en la España del siglo XIX”. *Revista virtual de la Fundación Universitaria Española. Cuadernos de Arte e Iconografía*. T. I-1. 1988. <http://fuesp.com/revistas/pag/cai0105.html>

AMO HORGA (2009)

Amo Horga, Luz Marina de “La iconografía de la Navidad. I: Ciclo de la Navidad o Encarnación” en *La Natividad: Arte, religiosidad y tradiciones populares*, Ediciones Escurialenses (EDES), nº 27, Madrid, 2009. http://www.todalanavidad.es/LA_ICONOGRAFIA_DE_LA_NAVIDAD.pdf

BERNIS MADRAZO (1957)

Bernis Madrazo, Carmen. “Indumentaria española del siglo XV: la camisa de mujer” *Archivo español de arte*, 30:119, jul.-sept., 1957. <http://pao.chadwyck.com/PDF/1343744620537.pdf>

CORBIN (2011)

CORBIN, Henri. “Ojos de carne y ojos de fuego. La ciencia y la gnosis”. *Webislam. Comunidad islámica mundial*. Junio, 2011. http://www.webislam.com/articulos/61822-ojos_de_carne_y_ojos_de_fuego_la_ciencia_y_la_gnosis.html

DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA.

Diccionario de la Lengua Española. Vigésima segunda edición. Real Academia Española. www.rae.es

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE TOLEDO (2007)

Diputación Provincial de Toledo. Publicaciones. *Corpus Christi, provincia de Toledo. Tradición viva*. Nov. 2007. http://www.diputoledo.es/global/ver_pdf.php?id=1418

GÓMEZ SEGADÉ (1988)

Gómez Segade, Juan Manuel. “Sobre las fuentes de la iconografía navideña en el arte medieval español”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, I, 1. <http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0108.html>

GONZÁLEZ ASENJO (2011)

González Asenjo, Elvira. "Jubón encotillado, ca. 1660" en *Modelo del mes. Los modelos más representativos de la Exposición*. Mayo, 2011. Museo del Traje. Madrid, 2011. <http://museodeltraje.mcu.es/popups/05-2011.pdf>

GONZÁLEZ MONTAÑÉS (2008)

Gonzalez Montañes, Julio I. "*Parvulus Puer in Annuntiatione Virginis*. Página web dedicada a las Anunciaciones con Niño. <http://www.xente.mundo-r.com/juliomonta/anunciacion/index.htm>

GUENON (1999)

Guenon, René. "Apercepciones sobre el esoterismo Islámico y el taoísmo". Diciembre, 1999. <http://xabier.org/recursos/descargas/yGQxbdRw.pdf>.

GUENON (2011)

Guenon, René. "Sobre cábala y judaísmo". *Artículo EduMec*. Web del Ministerio de Cultura de Uruguay. 2011. www.edu.mec.gub.uy

THURSTON (1911)

Thurston, Herbert. "Ostensorium (Monstrance)." *The Catholic Encyclopedia*. Vol.11. Robert Appleton Company, New York, 1911. <http://www.newadvent.org/cathen/11344a.htm>

LEIRA SANCHEZ (2007)

Leira Sánchez, Amelia. La moda en España durante el siglo XVIII. Museo del Traje. Madrid, 2007. <http://museodeltraje.mcu.es/popups/publicaciones-electronicas/2007-indumenta0/Indumenta00-09-ALS.pdf>

LEÓN-SOTELO (2010)

León-Sotelo Amat, María Teresa, "Aprender a escribir bordando" *Colección Pedagógico Textil. Conferencia de la Biblioteca Nacional de Madrid, Madrid*, 2010. http://www.bne.es/es/MuseoBibliotecaNacional/Actividades/docs/Aprender_a_escribir_bordando_textos.pdf

LÓPEZ SAÉNZ (2002)

Lopez Saenz, M^a Carmen. "Reflexiones sobre la verdad de la filosofía hermenéutica de H. G. Gadamer". *A Parte Rei. Revista de Filosofía*. N° 22. Julio, 2002. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/verlopez.pdf>

LÓPEZ RAMOS (2002)

López Ramos, Ana. "H. G. Gadamer". *A Parte Rei. Revista de Filosofía*. N° 21. Mayo, 2002. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/gadamer.pdf>

MYTH INDEX

Myth Index, Greek Mythology. I. Greek myth & legend. II. Roman myth & legend. <http://www.mythindex.com/>

MUSEO ETNOGRÁFICO DE CASTILLA Y LEÓN

Museo Etnográfico de Castilla y León. Junta de castilla y León. Conserjería de Cultura y Turismo. Zamora. <http://www.museo-etnografico.com>

MUSEO ETNOGRÁFICO TEXTIL PROVINCIAL "PÉREZ ENCISO"

Museo Etnográfico Textil Provincial "Pérez Enciso". Institución Cultural el Brocense. Diputación de Cáceres. Plasencia.
<http://www.brocense.com/textil.asp>

MUSEO DE CÁCERES

Museo de Cáceres. "La pieza del mes. Paño velatorio de boda". *Boletín de noticias*. Nº 121, Junio, 2011.
<http://www.slideshare.net/MuseodeCceres/noticias121>

MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA

Museo Nacional de Antropología. Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales. Madrid.
<http://mnantropologia.mcu.es>

MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS.

Museo Nacional de Artes Decorativas. Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales. Madrid.
<http://mnartesdecorativas.mcu.es>

MUSEO DEL TRAJE.

Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico. Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales. Madrid. <http://museodeltraje.mcu.es>

REDONDO SOLANCE (2008)

Redondo Solance, María. "Casaca y chupa, traje a la francesa". *La pieza del mes*. Mayo, 2008. Museo Cerralvo, Madrid, 2008.
http://museocerralbo.mcu.es/web/docs/publicaciones/piezadelmes/2008_05_casaca_chupa_francesa.pdf

RODRÍGUEZ PEINADO (2009)

Rodríguez Peinado, Laura. "Las sirenas". *Revista Digital de iconografía medieval*. Vol. I. Nº 1. 2009.
<http://www.ucm.es/centros/cont/descargas/documento35748.pdf>

RODRÍGUEZ PEINADO (2010)

Rodríguez Peinado, Laura, “Santos Caballeros” en *Revista Digital de iconografía medieval*. Vol. II. Nº 3. 2010.

<http://www.ucm.es/centros/cont/descargas/documento35243.pdf>

RODRÍGUEZ PEINADO (2012a)

Rodríguez Peinado, Laura, “Anunciación”, en *Base de datos digital de iconografía medieval. Departamento de Historia de Arte I (Medieval)*. U.C.M. 2012.

<http://www.ucm.es/centros/cont/descargas/documento33221.pdf>

RODRÍGUEZ PEINADO (2012b)

Rodríguez Peinado, Laura, “Epifanía”, en *Base de datos digital de iconografía medieval. Departamento de Historia de Arte I (Medieval)*. U.C.M. 2012.

<http://www.ucm.es/centros/cont/descargas/documento32875.pdf>

ROMA AETERNA “UNA VOCE”

Roma Aeterna “Una Voce”. Consociatio Culturalis. *La Rosa de Oro, tradición propia de la Domínica Laetare*. Marzo, 2010. <http://roma-aeterna-una-voce.blogspot.com.es/2010/03/la-rosa-de-oro-tradicion-propia-de-la.html>

THEOY GREEK MYTHOLOGY

Theoy Greek Mythology. Exploring Mythology in Classical Literature & Art. <http://www.theoi.com/>

XIII. ÍNDICE DE FIGURAS

- Fig. 1.-** *Cenefa en “guilloquis” (Fragmento de mosaico romano) s. III. Villa romana “La Tejada”. Quintanilla de la Cueva. Palencia*
- Fig. 2.-** *Forro de la arqueta de los marfiles (Detalle). Bordado andalusí - periodo Taifa- Tema: Ornamentación zoomorfa en franjas horizontales muestra grifos y basiliscos, entre roleos vegetales y medias palmetas, y en otras parejas de animales como águilas y patos, dragones y liebres. Siglo XI. Museo de la Real Colegiata de San Isidoro. León.*
- Fig. 3.-** *Tapete bordado. Estilo Modernista. 1ª mitad siglo XIX. Centro de Documentación y Museo Textil de Tarrasa. Barcelona.*
- Fig. 4.-** *Mapa. Origen y vías de difusión del bordado.*
- Fig. 5.-** *Tejido de relicario. (Detalle). Siglo XII. Museo del tejido. Catedral de Astorga. León.*
- Fig. 6.-** *Combinación de motivos zoomorfos y fitomorfos. Perritos con cola de dragón afrontados a un árbol de la vida, posiblemente una encina por el fruto de la bellota. Siglo XX. Lagartera (Toledo). Colección particular.*
- Fig. 7.-** *Composición floral y animalísticas. (Detalle). Siglo XX. La Alberca (Salamanca). Escuela de Salamanca. Colección particular.*
- Fig. 8.-** *Composición floral. (Detalle). Escuela de Mallorca. Siglo XX. Colección particular.*
- Fig. 9.-** *Fotografía de Ortiz Echagüe. Título: “Labores en Lagartera” Tomada del libro “España, tipos y trajes” 1971.*
- Fig. 10.-** *Dechado. (Detalle). Tema: Águila bicéfala y otros elementos simbólicos. S. XIX. Escuela toledana. Toledo. Centro de Documentación y Museo Textil de Tarrasa. Barcelona).*
- Fig. 11.-** *Inventario de bienes de doña Juana la Loca. Año: 1509. Archivo de Simancas. Colección Pedagógico Textil (U.C.M.)*
- Fig. 12.-** *Dechado. Lino. 21 x 25 cm. Motivos medievales y heráldicos de carácter simbólico. Tema: figuras animales y cenefas mudéjares. Siglo XVIII. N° de inventario: 61. Escuela de Navalcán (Toledo) Colección Pedagógico Textil (U.C.M.)*

- Fig.13.-** *Dechado. Lino 35 x 40 cm. Escuela castellana. Estilo segoviano, realizado en Paracuellos del Jarama. Leyenda: LO HIZO MARIA DE LAS MERCEDES PARDO SIENDO DISCIPULA DE PETRA HERRERO EN LA VILLA DE PARACUELLOS AÑO 164. VIVA JESUS. Siglo XVII. N° catalogo: 279. Instituto Valencia de Don Juan. Madrid.*
- Fig. 14.-** *Dechado Magistral. Lino. 75 x 75 cm. Escuela castellana. Toledo. Tema: Cruz de Calatrava y cenefas simbólicas. Anónimo. Segunda mitad siglo XVIII. N° inventario: 2. Colección Pedagógico Textil (U.C.M.)*
- Fig. 15.-** *Dechado Alemán. Tema: animalísticos y florales, cestillos con frutas. Personajes en escena de jardín. Primer tercio s.: XVIII. Bridgeman Art Library. Londres. Inglaterra.*
- Fig.16.-** *Dechado Tela “fresca”. 23 x 25 cm. Tema: mudéjares en cenefas y frisos; guirnaldas renacientes. Anónimo. Segunda mitad del siglo XVIII. N° de inventario: 20. Escuela castellana. Lagartera (Toledo). Colección Pedagógico Textil (U.C.M.)*
- Fig. 17.-** *Dechado. Esterilla. 26 x 30 cm. Tema: escenas de la vida de Jesús, abecedarios y guirnaldas. Autora: Sira Fernande. Data: 1844. N° inventario: 19. Escuela andaluza. Sevilla. Colección Pedagógico Textil (U.C.M.)*
- Fig. 18.-** *Dechado. Lino 40 x 40 cm. Tema: símbolos religiosos y cenefas mudéjares. Autora: María Berjano. Principios del siglo XIX. N° inventario: 7 Escuela castellana. Madrid. Colección Pedagógico Textil (U.C.M.)*
- Fig. 19.-** *Dechado-marcador. Lino 29 x 29 cm. Tema: abecedario y gran variedad de temas simbólicos; cenefas clásicas. Autora: R.M. Segunda mitad del siglo XIX. N° inventario: 68. Escuela castellana. Segovia. Colección Pedagógico Textil (U.C.M.)*
- Fig. 20.-** *Marcador. Lino. 21 x 57 cm. Tema: abecedarios. Anónimo. Último cuarto del siglo XIX. N° inventario: 52. Escuela castellana. León. Colección Pedagógico Textil (U.C.M.)*
- Fig. 21.-** *Dechado-costurero. Panamá. 30 x 32 cm. Tema: Cenefas clásicas, diversos puntos: vainicas, randas, zurcidos etc. Anónimo.*

Primer cuarto del siglo XX. N° inventario: 42. Escuela castellana. Soria. Colección Pedagógico Textil (U.C.M.)

Fig. 22.- *Muestra completa. Lino. 17 x 42 cm. Tema: Friso ornamental de carácter animalístico mitológico y simbólico. Reproducción de un paño antiguo de estilo renacentista. Siglo XIX. N° inventario: 134. Escuela de Ávila. Colección Pedagógico Textil (U.C.M.)*

Fig. 23.- *Muestra-boceto. Lino 19 x 25 cm. Tema: ornamental de carácter animalístico mitológico y simbólico. Reproducción de un año antiguo de estilo renacentista. Siglo XIX. N° inventario: 133. Escuela de Ávila. Colección Pedagógico Textil (U.C.M.)*

Fig. 24.- *Colores o Tonos viejos. Dechado de Oropesa. Toledo (Fragmento). Escuela castellana. Siglo XVII. N° inventario: 17. Tema: Cenefas de estilo morisco. Anónimo. Último cuarto del siglo XVII. Colección Pedagógico Textil (U.C.M.)*

Fig. 25.- *Dechado de Ávila. Bordado en seda sobre lienzo de lino. Escuela castellana. Siglo XVI? N° inventario: 11477. 37 x 27,6 cm. Museo Lázaro Galdiano. Madrid.*

Fig. 26.- *Dechado de la ciudad de Toledo. Lino. 81 x 67 cm. Data: 1785. N° inventario: 1. Tema: águila bicéfala y cenefas estilo mudéjar. Autora: Francisca Rioja. Colección Pedagógico Textil (U.C.M.)*

Fig. 27. - *Dechado de Navalcán. Toledo. Lino. 33 x 46 cm. Tema: vegetales estilizados, elementos simbólicos, bordados de tejidillo y deshilados. Anónimo. Mediados del siglo XVII. N° inventario: 39. Escuela castellana. Colección Pedagógico Textil (U.C.M.)*

Fig. 28.- *Dechado de Lagartera. Toledo. Lino. 23 x 56 cm. Tema: clave-lones, aves, escudetes, cenefas de estilo mudéjar, tejidillo. Autora: Trinidad Moreno. Segunda mitad del siglo XVII. N° inventario: 15. Escuela castellana. Colección Pedagógico Textil (U.C.M.)*

Fig. 29.- *“Princeso” (detalle de gorguera). Lino. Lagartera. Toledo. Primera mitad del siglo XVI. N° catálogo: 38. Escuela castellana. Instituto Valencia de Don Juan. Madrid.*

Fig. 30.- *“Medio escudo”. (Detalle Fragmento de mantelería. Lino. Lagartera. Toledo. Escuela castellana. Siglo XX. Colección particular.*

- Fig. 31.-** *Dechado. Lino. 53 x 75 cm. Oropesa. Toledo. Tema: cenefas simbólicas de estilo morisco o moruno. Anónimo. Ultimo cuarto del siglo XVII. Escuela castellana. N° inventario: 11. Colección Pedagógico Textil (U.C.M.)*
- Fig. 32.-** *Mapa escuelas artísticas. Bordados populares toledanos. Diseño: Antonio Gabaldón/ José Luis Sánchez.*
- Fig. 33.-** *Tejido copto. Egipto. Siglo IV-V. Museo Textil de Tarrasa. Barcelona.*
- Fig. 34.-** *Bordado de tejidillo o “colchado” Escuela de Navalcán. Toledo. Diseño del autor, extraído de <http://viversan.com>*
- Fig. 35.-** *Dechado (Fragmento). Lino. 27,5 x 16,5 cm. Tema: losanges y cenefas en forma de V, S y Z. Egipto. Siglo XIII. Periodo Ayyubí. N° inventario: EA1984.495. Museo Ashmolean, Universidad de Oxford (Inglaterra).*
- Fig. 36.-** *Dechado-muestra. Lino. Tema: elementos geometricos, triangulos y losanges. Egipto siglo XIII. Periodo Ayyubí. N° inventario: EA1984.479. Museo Ashmolean, Universidad de Oxford (Inglaterra).*
- Fig. 37.-** *Fragmento textil. Técnica de zurcido a doble cara. Lino. 28 x 9 cm. Tema: volutas de hojas, palmetas y triángulos. N° inventario: EA1984.176 Egipto, período mameluco (1250 - 1517). Museo Ashmolean, Universidad de Oxford (Inglaterra).*
- Fig. 38.-** *Dechado. Técnica de “zurcido” o “entretejido”. Lino. 37 x 30 cm. Egipto, Periodo Mameluco. Siglo XV. N° Inventario: T.166-1946. Museo Fitzwilliam, Cambridge (Inglaterra)*
- Fig. 39.-** *Cinto del Infante Fernando de la Cerda (detalle). Punto de “almorafán”. Museo de Telas Medievales. Siglo XIII .Monasterio de las Huelgas. Burgos. Fotografía extraída de <http://www.oronoz.com>.*
- Fig. 40. -** *Cantigas de Santa María. Códice Rico, CSM, cantiga XC, Ms. T-I-1, RBME, f. 132r-5 y 6 y CSM cantiga LVIX, Ms. T-I-1, RBME, f. 103r-1 y 2. Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo del Escorial (Madrid)*

- Fig. 41.- Técnica “pespunte” en movimiento. Detalle de dechado. Lino, 23 x 60 cm. Tema: cenefas de carácter mudéjar y morisco. Anónimo. Mediados del siglo XVII. N° inventario: 10 Escuela de Navalcán. Toledo. Colección Pedagógico Textil (U.C.M.)**
- Fig. 42.- Gorguera bordada a “punto de perlas”, detalle. Escuela de Navalcán. Toledo. Lino, 46 x 44 cm. Tema principal: motivos geométricos de lacería. Deshilos viejos con la S gamada, motivos florales a hilos contados, escote con remate de “piquillos típicos toledanos”. Segunda mitad del siglo XVI. Instituto Valencia de Don Juan.**
- Fig. 43.- Paño funeral o “de entrevelas”, detalle. Lino, 60 x 1,42 cm. Técnica de “tejidillo”. Tema: ornamentación geométrica diversa: encomiendas, losanges, corazones, flores y capullos. Siglo XVII. N° inventario: 1277. Escuela de Navalcán (Toledo) Colección Pedagógico Textil. (U.C.M.)**
- Fig. 44.- Pechera de camisa de boda. Lino. 16,5 x 17,5 cm. Técnica de tejidillo o “corchado segoviano”. Tema: motivos geométricos romboidales. Siglo XIX? N° inventario: CE06875. Escuela castellana. Segovia. Museo de Artes Decorativas. Madrid.**
- Fig. 45.- Camisa de mujer (detalle) .Lino. Técnica de tejidillo o “colchado”. Lino. Carvajales de Alba (Zamora) Colección del Museo Etnográfico de Castilla-León.**
- Fig. 46.- Bordado. Técnica de “hilos contados”. Lino. Siglo XX. Escuela de Lagartera. Toledo. Colección particular**
- Fig. 47.- Bordado con técnica de “deshilado y “deshilos viejos”. Lino. Bordado con hilos mercerizados. Siglo XX. Escuela de Lagartera. Toledo. Colección particular**
- Fig. 48.- Bordado de Oropesa. Lino. Tema: Ornamentación con motivos geométricos, cruces estrelladas y rombos. Siglo XX. Escuela de Oropesa. Toledo. Colección particular.**
- Fig. 49.- Ramillete floral. (Detalle de Mantelería). Lino, 100 x 100 cm. N° inventario: 1319. Siglo XVIII. Escuela de Oropesa (Toledo) Colección Pedagógico Textil (U.C.M.)**

- Fig. 50.-** *Bordado morisco o “punto moruno”. Banda (detalle,) Lino. Bordado popular hispanomusulmán. Tema: Ornamentación geométrica, rombos, estrellas y aspas. Siglo. XV o XVI. N° catálogo: 248. Escuela toledana: Caleruela de Oropesa. Toledo Instituto Valencia de Don Juan. Madrid*
- Fig. 51.-** *Paño. Bordado marroquí. Técnica hispánica. Lino. 40 x 80 cm. Bordado hispanomusulmán. Siglo XVI. N° catálogo: 267. Instituto Valencia de Don Juan. Madrid.*
- Fig. 52.-** *Bordado de Fez. Marruecos. Siglo XX. Colección particular. Foto de Benbachir, extraída de [http://www.fond-ecran-image.com/galerie-membre,maroc-fes,broderie-marocai nejpg.php](http://www.fond-ecran-image.com/galerie-membre,maroc-fes,broderie-marocai%20nejpg.php).*
- Fig. 53.-** *Paño. Panamá. 41 x 91 cm. Tema: Ornamentación de rombos con estrellas y arquerías, en doble banda. Siglo XIX. Escuela de Talavera. Toledo. Colección Pedagógico Textil (U.C.M.)*
- Fig. 54.-** *Cortina (fragmento). Algodón. Tema: Ornamentación floral, influencia ceramista. Siglo XX. Escuela de Talavera. Toledo.*
- Fig. 55.-** *Colcha. (Detalle. Seda, cintas y galones. Siglo XVIII-XIX. Posiblemente Real Fábrica de Sedas de Talavera (Toledo).*
- Fig. 56.-** *Muestras. Tejidos de seda, oro y metal plateado .Brocatel. Tema: Ornamentación floral, arcos imbricados, rombos y capullos. Modelos de tejido para trejes del rey Carlos III. Con «recado» manuscrito del Mayordomo del Palacio Real. Siglo XVIII. Real Fábrica de Sedas de Talavera (Toledo).*
- Fig. 57. -** *Brocado, “rebordado”. Fragmento de frontal de altar. Tema: motivo floral y cinta de sedaron hojas de parra. Siglo XVIII-XIX. Posiblemente, Real Fábrica de Sedas de Talavera de la Reina (Toledo).*
- Fig. 58.-** *Delantera o frontal de cama. Tejido o Red de Valdeverdeja. Tema: Motivos zoomorfos afrontados a motivo floral. 185 x 72 cm. Siglo XVI. N° catálogo: 40. Escuela toledana. Estilo de Valdeverdeja. Toledo. Instituto Valencia de Don Juan. Madrid.*
- Fig. 59. -** *Delantera o frontal de cama. Tejido o Red de Valdeverdeja. Lino, 74 x 312 cm. Ornamentación simbólica, unicornios afrontados a fuente de gracia. Siglo XVII. N° inventario: 1254. Escuela tole-*

dana. Estilo Valdeverdeja (Toledo). Colección Pedagógico Textil (U.C.M.) (la pieza está catalogada como “Escuela de Navalcán”).

Fig. 60.- *Bordadoras utilizando el “mallero”. Lagartera. Toledo, hacia 1912. Archivo fotográfico del Museo Sorolla. Madrid.*

Fig. 61.- *Antecama o frontal (Incompleto). Encaje de malla. 58 x 1,60 cm. Ornamentación figurada con tema mitológico o caballeresco. Escuela de Lagartera. Toledo (s.: XVI - XVII). N° inventario: 1273. Colección Pedagógico Textil (U.C.M.)*

Fig. 62.- *Dote de Matrimonio de Ana Ximénez Cid. Fecha: 28 de septiembre de 1662. Parrillas. Toledo. AHPTO Protocolos, 14.144. 1662, fol. 164r-167vr. Escribano: Juan Sobrino. Comparecen Felipe Núñez y Ana Ximénez. Archivo Histórico Provincial de Toledo.*

Fig. 63.- *Nacimiento de San Juan. Pintura sobre tabla. Gótico catalán s.: XIV. Obra de Hermanos Serra/Jaume y Pere. Museo Nacional de Arte de Cataluña. Barcelona.*

Fig. 64.- *Sábana encimera (detalle.) Cama de boda castellana. Signatura: Rita. Siglo XIX. Parrillas (Toledo). Colección particular.*

Fig. 65.- *Delantera de cama. Encaje a la aguja (ganchillo) Tema: pajari-
tas afrontadas a “fuente de la vida”, “rosetas asirias” y otros ele-
mentos geométricos. Siglo XIX. Parrillas (Toledo) Colección par-
ticular.*

Fig. 66.- *Almohadas y sabana encimera. Tema: Leones rampantes afron-
tados al “Árbol de la Vida”. Siglo XVIII-XIX. Museo Municipal
Marcial Moreno Pascual. Lagartera (Toledo).*

Fig. 67. - *Tálamo o Cama Nupcial. Exposición del Traje Regional. Pala-
cio de Bibliotecas y Museos. Madrid 1925. Fondo Fotográfico
Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha*

Fig. 68.- *Cobertor de lana bordado. Tema: Ornamentación floral, dis-
puesta en cuadrícula a modo de damero. Escuela castellana. Za-
mora. Museo Etnográfico Textil “Pérez Enciso”. Plasencia
(Cáceres).*

- Fig. 69.- Colcha de confite. (Detalle). Tema: “Árbol de la Vida” estilizado. Escuela castellana. Museo Etnográfico Textil “Pérez Enciso”. Plasencia. Cáceres.**
- Fig. 70.- Colcha mechada (Detalle). Tema: Rombos cruciformes insertados en círculos concéntricos, rosetas asirías. Escuela castellana. Lagartera. Toledo. Colección particular.**
- Fig. 71.- Colcha mechada (Detalle). Tema: Rosetas insertadas en punto central y en punto de intersección. Museo Etnográfico Textil “Pérez Enciso” Plasencia (Cáceres)**
- Fig. 72.- Toalla (Detalle). Ajuar de aseo. Bordado de tejidillo o “colchao”. Siglo XX. Escuela de Navalcán. Toledo. Colección particular.**
- Fig. 73.- Toalla (Detalle) Ajuar de aseo. Hilo, algodón y seda. Iniciales: R B. Siglo XIX. Parrillas. Toledo. Colección particular.**
- Fig. 74.- Mantelería (detalle) Ajuar domestico. Bordado de por cuenta Escuela Toledana. Colección particular.**
- Fig. 75.- Manta. Ajuar doméstico ambiental. Tema: rombos o losanges en forma reticular. Museo Etnográfico Textil “Pérez Enciso” Plasencia. Cáceres.**
- Fig. 76.- Mantas de pastor. Fotografía de Ramón Masats. Tomada en Valladolid en 1962. Recopilada en el libro “Viejas historias de Castilla La Vieja” Miguel Delibes y Ramón Masats. Ed. La Fábrica, Madrid. 2010.**
- Fig. 77.- Portera (Detalle) Ajuar doméstico ambiental. Hilo y Encaje de aguja. Siglo XIX. Escuela Toledana. Navalcán. Toledo.**
- Fig. 78.- Cortina (detalle) Ajuar doméstico ambiental. Tema: motivos zoomorfos (pájaros y mariposas) y elementos florales. Siglo XIX-XX. Escuela de Oropesa. Museo Municipal Marcial Moreno Pascual. Lagartera. Toledo.**
- Fig. 79.- Bancal (detalle) Ajuar doméstico ambiental. Bordado de aplicación, “picado” o “picao”. Siglo XIX-XX. Portal costumbrista. Museo Municipal Marcial Moreno Pascual. Lagartera (Toledo)**

- Fig. 80.- Pañopuerta. Ajuar doméstico ambiental. Hilo. Tema: motivos zoomorfos y heráldicos. Ciervos afrontados a la “Fuente de la Vida” o “Fuente de Gracia”. Escuela de Lagartera. Toledo. Colección particular**
- Fig. 81.- Goteras o “basares”. Ajuar doméstico ambiental. Escuela castellana. Navalcán. Toledo. Colección particular.**
- Fig. 82.- Cojín. ”. Ajuar doméstico ambiental. Hilo. Tema: rombo o losange, motivo de “la piña”, remate de los “piquillos”. Escuela castellana. Navalcán. Toledo. Colección particular.**
- Fig. 83.- Cojín. Ajuar doméstico ambiental. Hilo. Tema: Águila bicéfala (esquematización del escudo-blasón de la ciudad de Toledo) animales fantásticos de influencia renacentista. Escuela de Lagartera. Toledo. Colección particular.**
- Fig. 84.- Paño de arca. Ajuar doméstico ambiental Tema: cenefa de tejidillo o “acolchao”, motivos aspados inscritos en retículas romboidales. Remate con encaje de aguja (ganchillo). Iniciales: J. S. M. Siglo XX. Escuela de Navalcán. Toledo. Colección particular.**
- Fig. 85.- Paño de arcón. Ajuar doméstico ambiental. Lino. 55 x 89 cm. Tema: Ornamentación de cenefas con águilas bicéfalas, estrellas, elementos fitomorfos (carrascos) con pajaritas afrontadas. Siglo XVIII. Escuela de Lagartera. Toledo. Colección Pedagógico Textil (U.C.M.)**
- Fig. 86.- Camisa novial de hombre. Ajuar ritual de boda. Lino. 86 x 110 cm. Tema: Ornamentación de randas, corazones, lacerias estrelladas, clavelillos, “princeso”. Siglo XVII. Escuela de Lagartera. Toledo. Colección Pedagógico Textil (U.C.M.)**
- Fig. 87.- Barbera (Detalle). Ajuar ritual de boda. Tema: Ornamentación con motivos fitomorfos, estrellas, clavelillos (piñas). Iniciales: V. C. Siglo XIX. Navalcán. Toledo.**
- Fig. 88.- Paño velatorio de boda. Ajuar ritual de boda. Lino. Tema: ornamentación de pajaritas afrontadas y ciervos, estrellas de ocho puntas. Remate con banda de encaje de bolillos, con motivos estrellados y conchas. Principios del siglo XX. Malpartida de Plasencia. Museo de Cáceres.**

- Fig. 89.- Paño de ofrenda. Ajuar ritual. Lino. 40 x 40 cm. Tema: Ornamentación de discos con estrellas bordadas con florones deshilados. N° inventario: 1271. Siglo XVIII. Escuela de Lagartera. Toledo. Colección Pedagógico Textil (U.C.M.)**
- Fig. 90.- Ofrenda de Boda. (Mozas con “tapadores”). Autor: Marcial Moreno Pascual. Óleo sobre lienzo. Museo Municipal Marcial Moreno Pascual. Lagartera. Toledo.**
- Fig. 91.- Pañuelo novial de hombre. Ajuar ritual de boda. Lino. 41 x 50 cm. Tema: Ornamentación en los ángulos con florones y estrellas. Iniciales: B.G. Dedicatoria: AL BERTÉ LAS FLORES LLORAN SI TE ASOMAS AL JARDIN. ADIOS. N° inventario: 1613. Siglo XVIII. Escuela de Lagartera. Toledo. Colección. Pedagógico Textil (U.C.M.)**
- Fig. 92.- Toalla de boda. Ajuar ritual. Lino. 56 x 134 cm. Tema: Ornamentación con el tema del halconero y grandes elementos vegetales en labor de deshilado en tres cenefas. N° inventario: 1589. Siglo XVII. Escuela de Lagartera. Toledo. Colección Pedagógico Textil (U.C.M.).**
- Fig. 93.- Mantilla o envoltura. Bordado “picao”. Tema: Ornamentación geométrica, sigmas, caracoles, rosetas y estilización del “Árbol de la Vida” en composición ondulada con pajaritas. (Esta pieza aparece envolviendo al niño que sostiene la madre segoviana en el cuadro de Sorolla, Castilla: la fiesta del pan (1913). Escuela castellana. Siglo XIX-XX. Colección Museo Sorolla. Madrid.**
- Fig. 94.- Gorro de niño. Ajuar ritual de cristianar. Percal. 16 x 30 cm. Ornamentación de diversos elementos (cintas, encajes, et.,) sobrepuestos y transformados. N° inventario: 1630. Siglo XVIII. Escuela de Lagartera. Toledo. Colección Pedagógico Textil (U.C.M.)**
- Fig. 95.- Almohadón funerario. Lino, seda. 45 x 41 cm. Ornamentación de tres cenefas paralelas, la central en forma de rombos, bordado a “punto de tejidillo”. El fleco está hecho a “macramé” con hebra de seda verde y hueso. N° inventario: CE12349. Siglo XVII- XIX Escuela de Navalcán. Museo de Artes Decorativas. Madrid.**
- Fig. 96.- Paño de entrevelas. Lino. Tema: Ornamentación geométrica, fitomorfa y simbólica, cestillos, “Fuente de Gracia” con pajaritas.**

*Remate con encaje de bolillos. Iniciales: M. M. Siglo XIX-XX)
Escuela de Castellana. Navalcán. Toledo. Colección particular.*

Fig. 97.- *Paño de entrevelas o añal (Detalle). Ajuar ritual funerario. Lino. 68 x 112 cm. Tema: Ornamentación con motivos simbólicos-religiosos: candelabros, cestillos con flores, custodia; diversos motivos fitomorfos. N° inventario: 2105. Siglo XVI-XVI). Escuela de Lagartera. Toledo. Colección Pedagógico Textil (U.C.M.)*

Fig. 98.- *La Dama y el Caballero. Colgadura en malla. Tema: La Dama y el Caballero, pelicano, pajarita, estrellas de ocho puntas y elementos geométricos. Siglo XVIII-XIX. Colección particular. Escuela de Lagartera. Toledo.*

Fig. 99. *Estrella de ocho puntas .Lino. Ornamentación geométrica con elementos zoomorfos esquematizados. Siglo XX. Escuela de Lagartera. Toledo. Colección particular.*

Fig. 100.- *Los porteadores de uvas. Lino. (Fragmento de malla). Escuela de Lagartera. Toledo. Colección particular.*

Fig. 101.- *Pajaritas afrontadas a Fuente de Gracia. Detalle delantera de cama. Lino y encaje de aguja (ganchillo). Ornamentación con rosetas de ocho puntas. Siglo XIX. Colección particular. Parrillas. Toledo.*

Fig. 102.- *Árbol de la Vida entre salamandras. Detalle de colgadura cama novial. Encaje de malla. Siglo XVIII. Colección particular. Lagartera. Toledo.*

Fig. 103.- *Fuente Persa. Detalle de colgadura cama novial. Encaje de malla. Siglo. XVII-XVII. Escuela de Lagartera. Toledo. Colección particular.*

Fig. 104.- *Fuente Persa. Bordado por cuenta. (Detalle de toalla). Escuela de Navalcán. Toledo. Colección particular.*

Fig. 105.- *El Ciervo. Fragmento inconcluso. Ornamentación con motivos fitomorfos. Bordado de Oropesa (Toledo). Colección particular.*

Fig. 106.- *La Gacela. Detalle de colgadura. Encaje de malla. Ornamentación con elementos geométricos y fitomorfos. Escuela de Lagartera (Toledo) Colección particular.*

- Fig. 107.** *El Perro. Ornamentación zoomorfa y fitomorfa. Siglo XX. Escuela de Oropesa. Toledo. Colección particular*
- Fig. 108.-** *Perros “pasantes”. Encaje de malla. Detalle corredor de cama novial. Tema: perros encadenados, ciervos, pajaritas y elementos geométricos. Siglo XVII-XVIII. Escuela de Lagartera. Toledo. Colección particular*
- Fig. 109.-** *Aves posadas. (Detalle.) Tema: Águila, pájaros y elementos fitomorfos. Siglo XX. Bordado de Oropesa. Toledo. Colección particular*
- Fig. 110.-** *El gallo. (Fragmento de malla). Tema: gallo, gato y elementos fitomorfos estilizados. Siglo XIX-XX. Escuela de Lagartera. Toledo. Colección particular*
- Fig. 111.-** *Sirena. (Detalle) Malla. Ornamentación con motivos zoomorfos. Siglo XVIII-XIX. Escuela de Lagartera. Toledo. Colección particular*
- Fig. 112.-** *Sirena. (Detalle) Bordado al deshilado. Banda con elementos geométricos a “hilos contados”. Siglo XX. Escuela de Lagartera. Toledo. Colección particular.*
- Fig. 113.-** *Cuerna o colodra. Sirena (Detalle) Arte pastoril. 22 x. 7,5 cm. Asta, cuero, madera. N° inventario: 12173. Ministerio de Cultura. Salamanca. 1886, siendo su dueño Ylario (sic) Chamorro. Publicada en Arte pastoril García Medina, Carlos. Diputación, Centro de Cultura Tradicional, 1987. pág. 55.*
- Fig. 114.-** *Motivo con rosas. Fragmento de mantelería. Lino. Siglo XX. Escuela de Oropesa. Toledo. Colección particular.*
- Fig. 115.-** *Corona de rosas. (Detalle de cojín). Motivo central al deshilado. Siglo XX. Escuela de Oropesa. Toledo. Colección particular.*
- Fig. 116.-** *Guirnalda floral. (Detalle de mantelería). Siglo XX. Escuela de Oropesa. Toledo. Colección particular.*
- Fig. 117.-** *El pino. Fragmento de colcha. Tema: Ornamentación fitomorfa y elementos chinescos. Siglos XX. Escuela de Oropesa. Toledo. Colección particular*

- Fig. 118.-** *Los “pimpos”. (Detalle). Siglo XX. Escuela de Oropesa. Toledo. Colección particular.*
- Fig. 119.-** *Motivos inscritos en formas cuadradas. Lino. Tema: Ornamentación geométrica, estrella de ocho puntas, ramos, motivos de las “plumillas” o “piñas”. Siglo XX. Escuela de Lagartera. Toledo. Colección particular.*
- Fig. 120.-** *Cuadrado apoyado sobre uno de sus ángulos. Fragmento de mantelería. Lino. Bordado de hilos contados. Estilo mudéjar. Siglo XX. Escuela de Lagartera. Toledo. Colección particular.*
- Fig. 121.-** *Triángulo rectángulo. Fragmento de mantelería. Lino. Bordado de hilos contados. Estilo mudéjar. Siglo XIX-XX. Escuela de Lagartera. Toledo. Colección particular)*
- Fig. 122.-** *El escudo o la piña. Modelo antiguo. Fragmento de mantelería. Lino. Bordado de hilos contados. Estilo mudéjar. Siglo XX. Escuela de Lagartera. Toledo. Colección particular.*
- Fig. 123.-** *Símbolos gráficos ornamentales. Agua, Aire, Fuego, Tierra.*
- Fig. 124.-** *Líneas en zigzag, o “sierra” (también llamados “dientes de perro”. Simetría perpendicular en traslación y rotación*
- Fig. 125.-** *El octógono. Fragmento de colcha. Lino. Bordado de hilos contados. Estilo mudéjar. Siglo XX. Escuela de Lagartera. Toledo. Colección particular.*
- Fig. 126.-** *Sagrado Corazón. Fragmento de colgadura. Bordado al deshilado. Siglo XX. Escuela de Lagartera. Toledo. Colección particular.*
- Fig. 127.-** *Corazones floridos en medias lagarteranas. Tema: Ornamentación geométrica, corazones, pensamientos (el “espigón”). Bordado en seda. Siglo XVIII-XIX. Escuela de Lagartera. Toledo. Colección Museo Sorolla. Madrid.*
- Fig. 128.-** *Corazones floridos en forma radial. Fragmento de cortina. Bordado de hilos contados. Escuela de Lagartera. Toledo. Colección particular.*

Fig. 129.- Tipos de Cruces. 1. Tau o cruz o commissa. 2. Cruz latina o immissa. 3. Cruz latina con proclamación (titulus). 4. Cruz patriarcal o de Lorena.

Fig. 130.- Cruces griegas, estrelladas, aspadas y gamadas. Dechado (Detalle). Siglo: mediados del XVII. Escuela de Navalcán. Toledo. Colección Pedagógico Textil (U.C.M.)

Fig. 131.- Origen y evolución de la Cruz copta. 1. Ankh. 2. Cruz copta primitiva. 3. Cruz copta antigua 4. Cruz copta moderna.

Fig. 132.- Diferentes composiciones con cruces. Bordado de tejidillo. Escuela de Navalcán. Toledo. Colección particular.

Fig. 133.- Sigmas o “eses”. Dechado (detalle). Bordado a tejidillo. Escuela de Navalcán (Toledo). Colección particular.

Fig. 134.- Gorguera con espirales o “ceazos”. Lino. 32 x 54 cm. Tema: Ornamentación de espirales, cenefa de carrascos con pajarstas. Escuela de Lagartera. Toledo. N° inventario: 1325. Siglo XVII. Colección Pedagógico Textil (U.C.M.).

Fig. 135.- Doble espiral. 1. Doble espiral dextrógira. 2.: Doble espiral levógira.

Fig. 136.- Virgen niña en éxtasis. Francisco de Zurbarán 1630. Óleo sobre lienzo. , 117 x 94 cm. Siglo XVII. Metropolitan Museum of Art. Nueva York

Fig. 137.- La Anunciación. Fragmento de colgadura cama novial. Deshilado. Tema: La Virgen María y el Ángel Anunciador, El Espíritu Santo en forma de paloma. Representación de la Luna y elementos geométricos. Siglo XIX-XX Escuela de Lagartera. Toledo. Colección particular.

Fig.138.- La Encarnación. Fragmento de colgadura de cama novial. Deshilado. Tema: El Ángel del Señor con Niño Jesús, orbeoglobos cruciger. Elementos geométricos y fitomorfos. Siglo XIX-XX. Escuela de Lagartera. Toledo. Colección particular.

Fig. 139.- La Visitación. Fragmento de colgadura cama novial. Deshilado. Tema: La Virgen María y Santa Isabel. Representaciones del Sol y la Luna. Elementos geométricos y arquitectónicos. Jarrones.

Leyenda: LA VISITACION DE LA VIRJEN A SU PRIMA SANTA ISABEL. Siglo XX. Escuela de Lagartera. Museo Municipal Marcial Moreno Pascual. Lagartera. Toledo.

Fig. 140.- *El Nacimiento. Fragmento de colgadura cama novial. Deshilado. Tema: La Virgen María, San José y el Niño Jesús, la vaca y el buey. Representación de los Reyes Magos (Iniciales: M. G. B.) ovejas y pastores, elementos geométricos. Leyenda: EL NACIMIENTO DEL SR. Siglo XX. Escuela de Lagartera. Museo Municipal Marcial Moreno Pascual. Lagartera. Toledo.*

Fig. 141.- *Niño Jesús. Fragmento de El Nacimiento. Malla bordada. Tema: El Niño Jesús en el pesebre. Pastores y pastoras. La vaca y el buey, oveja, ciervo. Elementos geométricos, fitomorfos y arquitectónicos. Estrella de ocho puntas. Escuela castellana. Siglo XVI-XVII. Museo Etnográfico de Castilla-León. Zamora.*

Fig. 142.- *Jesús y la Samaritana. Fragmento de colgadura cama novial. Deshilado. Tema: Jesús y la Samaritana ante el pozo de Siquem. Representación del Sol, pájaros y pajarita “empenachada”. Elementos geométricos y fitomorfos. Leyenda: LA SAMARITANA Y JESUS. Siglos XIX-XX. Escuela de Lagartera. Toledo. Colección particular.*

Fig. 143.- *La Oración en el Huerto. Fragmento de delantera cama novial. Deshilado. Tema: Jesús ante el Ángel ofreciéndole el cáliz. Rayo de luz. Elementos fitomorfos y arquitectónicos. Leyenda: EL SEÑOR EN ORAZI. Siglo XIX. Escuela de Lagartera (Toledo)*

Fig. 144.- *La Flagelación (Los Azotes). Fragmento de colgadura cama novial. Deshilado. Tema: Jesús atado a la columna (alta), San Pedro con las llaves y el gallo. Flagelos, Crucifijo con calavera, estrellas, cruz y jarrón. Elementos geométricos y fitomorfos. Iniciales: S (San), P (Pedro). Siglo XIX-XX. Escuela de Lagartera. Toledo. Colección particular.*

Fig. 145.- *La Flagelación. (Detalle con columna baja). Fragmento de delantera cama novial. Malla. Tema: Jesús maniatado a la columna (baja) azotado por un soldado que porta un látigo o flagelo. Elementos arquitectónicos. Siglo principios del XIX-XX. Escuela de Lagartera. Toledo. Colección particular.*

Fig. 146.- *La Coronación de espinas o Ecce Homo. Fragmento de colgadura cama novial. Deshilado. Tema: Jesús coronado de espinas entre dos personajes con gorro frigio. Elementos fitomorfos y arquitectónicos (balaustrada), músicos y danzantes. Siglo XX. Escuela de Lagartera. Toledo. Colección particular.*

Fig. 147.- *Camino del Calvario o “Vía Crucis”. Fragmento de delantera-cama novial. Deshilado. Tema: Jesús con la cruz acuestas. Soldado, Simón de Cirene y la Verónica portando la Santa Faz. Ángeles portando el hisopo y la corona de espinas. Elementos geométricos, arquitectónicos y fitomorfos. Leyenda: EL SENOR CON LA CRUZ. Siglo XIX. Escuela de Lagartera. Toledo. Colección particular.*

Fig. 148.- *La Crucifixión o Calvario. Fragmento de colgadura cama novial. Deshilado. Tema: Jesús en la cruz. La Virgen María y María Magdalena? Soldado lancero montado en burro (Longinos?). Instrumentos de la Pasión, representación del Sol y la Luna. Calavera de Adán. Elementos geométricos y fitomorfos. Escuela de Lagartera. Toledo.*

XIV. ÍNDICE DE LÁMINAS

Lámina I.

- 1.- Dechado. Lino. 26 x 41 cm. Tema: motivos florales y figurativos de carácter simbólico, elementos vegetales, florones y cenefas mudéjar. Mediados del siglo XVII. N^o inventario: 33. Escuela de Navalcán (Toledo).**
- 2.- Dechado. Lino-algodón. 64 x 27,50 cm. Tema: motivos geométricos. Siglo XIX. N^o de inventario: CE23504. Escuela de Navalcán. Museo Nacional de Artes Decorativas. Madrid.**
- 3.- Dechado. Lino. Tema: motivos geométricos, fitomorfos y zoomorfo, abecedario y randas. Siglo XIX-XX. Escuela de Navalcán (Toledo). Colección particular.**

Lámina II.

- 1.- Dechado. Lino. 29 x 53 cm. Tema: cenefas mudéjares, moriscas y renacientes. Autora: Maria Guapina. Último cuarto del siglo XVIII. N^o de inventario: 26. Escuela de Oropesa (Toledo). Colección Pedagógico Textil. (U.C.M).**
- 2.- Dechado. Lino. 73 x 46 cm. Tema: cenefas moriscas y renacentistas. N^o de inventario: 2249. Finales del siglo XVII. Escuela de Oropesa (Toledo). Colección Pedagógico Textil. (U.C.M).**

Lámina III.

- 1.- Dechado. Lino. 35 x 43 cm. Tema: cenefas de deshilados con elementos geométricos y celosías. Último cuarto del siglo XVII. N^o de inventario: 38. Escuela de Lagartera (Toledo). Colección Pedagógico Textil. (U.C.M).**
- 2.- Dechado. Cañamazo. 30 x 35 cm. Tema: cenefas mudéjares, motivos zoomorfos. Primera mitad del siglo XIX. N^o de inventario: 40. Escuela de Lagartera (Toledo). Colección Pedagógico Textil. (U.C.M).**

Lámina IV.

- 1.- Colcha (fragmento). Ajuar de cama. Tema: elementos geométricos a “hilos contados”, motivos fitomorfos y zoomorfos de deshilados de estilo renacentista. Siglo XX. Escuela de Lagartera (Toledo). Colección particular.**
- 2.- Paño de manos. Ajuar de aseo. Tema: elementos geométricos a “hilos contados”, motivos fitomorfos y zoomorfos heráldicos de deshilados. Siglo XX. Escuela de Lagartera (Toledo). Colección particular.**

- 3.- *Almohada. Ajuar de cama. Tema: motivos fitimorfos a “hilos contados”, cenefas de deshilado y randas. Siglo XX. Escuela de Lagartera (Toledo). Colección particular.*

Lámina V.

- 1.- *Pañuelo de novio. Ajuar ritual de boda. Tema: floron “a dibujo”, motivos florales de estampación industrial. Siglo XIX-XX. Escuela de Lagartera (Toledo). Colección particular.*
- 2.- *Cintas zagueras. Ajuar ritual de boda. Tema: motivos florales “a dibujo”, lentejuelas y pasamanería. Siglo XIX-XX. Escuela de Lagartera (Toledo). Colección particular.*
3. *Evangelios. Traje de novio. Ajuar ritual de boda. 20 x 11,50 cm. Tema: Pieza rectangular a modo de libro, con interior de lino crudo y guardas de seda roja; perfiles con galón crudo y remate de cordoncillo de hilo metálico plateado formando ondas. En el anverso, recortado en la tapa, corazón con litografía de Virgen con el Niño bajo cristal; en cada esquina, flor de tres pétalos recortada en talco y bordeada por hilo y cordoncillo metálico y, entre ellas, lentejuelas y flores. Asa de suspensión de cinta formando aspa, con bordados florales en rojo, azul y verde. En el interior, texto latino, posiblemente el principio de los cuatro Evangelios, inscripción de Imprenta de Santaren, Valladolid. Siglo XIX-XX. N° de inventario: CE008375. Escuela de Lagartera (Toledo). Museo del Traje. Madrid.*

Lámina VI.

- 1.- *Tálamo o cama nupcial. Ajuar ritual de boda. Tema: colgaduras y delantera al deshilado con escenas religiosas, gotera o corredor al deshilado con motivos fitomorfos de estilo renacentista y tejido industrial, colcha de seda adamascada con “claveles” en sus ángulos inferiores y cintas de pasamanería, mantas “picadas” en superposición. Siglo XIX-XX. Museo Municipal Marcial Moreno Pascual. Lagartera (Toledo).*

Lámina VII.

- 1.- *Peto infantil. Ajuar ritual de cristianar. Algodón sedero adamascado, cinta bordada, pasamanería. Siglo XIX-XX. Escuela de Lagartera (Toledo). Colección particular.*
- 2.- *Corbata infantil. Ajuar ritual de cristianar. Lino. Tema: florón y elementos fitomorfos, randas y encaje a la aguja Siglo XIX-XX. Escuela de Lagartera (Toledo). Colección particular.*

- 3.- *Mantillo infantil. Ajuar ritual de cristianar. Brocado, cinta bordada, pasamanería y lentejuelas. Siglo XIX-XX. Escuela de Lagartera (Toledo). Colección particular.*

Lámina VIII.

1. - *Cordero. Motivos zoomorfos. Bordado de deshilado. Tema: cordero y motivos fitomorfos. Siglo XIX-XX. Escuela de Lagartera (Toledo). Colección particular.*
- 2.- *Cigüeña. Motivos zoomorfos. Malla. Tema: cigüeña y cigoñinos, elementos fitomorfos. Siglo XVIII-XIX. Escuela de Lagartera (Toledo). Colección particular.*
3. *León. Motivos zoomorfos. Bordado de deshilado. Tema: león, motivos geométricos y fitomorfos, pequeño animal sin identificar. Siglo XIX-XX. Escuela de Lagartera (Toledo). Colección particular.*
- 4.- *Pavo real. Motivos zoomorfos. Bordado de deshilado y a “hilos contados”. Tema: pavo real. Siglo XX. Escuela de Lagartera (Toledo). Colección particular.*

Lamina IX.

1. - *Dragon. Animales fabulosos o seres fantásticos. Malla (Detalle). Tema: Dragón y caballero frente a Fuente de Gracia, elementos fitomorfos. Siglo XIX. Escuela de Lagartera (Toledo). Colección particular.*
- 2.- *Centauro. Animales fabulosos o seres fantásticos. Malla. Tema: centauro cazador, elementos geométricos y fitomorfos. Siglo XX. Escuela de Lagartera (Toledo). Colección particular.*
- 3.- *Unicornio. Animales fabulosos o seres fantásticos. Malla. Tema: unicornios, caballeros, elementos figurativos, fitomorfos y zoomorfos. Siglo XIX. Escuela de Lagartera (Toledo). Colección particular.*

Lamina X.

- 1.- *Motivo floral (Detalle). Motivos fitomorfos. Lino. Bordado a “hilos contados” matizados. Siglo XX. Escuela de Oropesa (Toledo). Colección particular.*
- 2.- *Cenefa floral (Fragmento). Motivos fitomorfos. Lino. Bordado a “dibujo” y cordoncillo. Siglo XX. Escuela de Talavera (Toledo). Colección particular.*
- 3.- *Ornamentación floral. Motivos fitomorfos. Pañuelo blanco. (Fragmento). Lino. Bordado a “dibujo” y encaje de aguja. Siglo XIX-XX. Escuela de Lagartera (Toledo). Colección particular.*

Lamina XI.

- 1.- Triangulo. Motivos geometricos. Lino. Bordado a “hilos contados”. Siglo XX. Escuela toledana. Colección particular.**
- 2.- Cuadrados verticales en yuxtaposición. Motivos geométricos. Lino. Bordado de deshilado y a “hilos contados”. Escuela de Lagartera (Toledo). Colección particular.**
- 3.- Losange. Motivos geométricos. Lino. Bordado de deshilado y a “hilos contados”. Escuela de Lagartera (Toledo). Colección particular.**

Lamina XII.

- 1.- El Sepulcro. Piezas ceremoniales. Bordado “al deshilado”. Escuela de Lagartera (Toledo). Siglo XX. Colección particular.**
- 2.- La Resurrección. Piezas ceremoniales. Bordado “al deshilado”. Escuela de Lagartera (Toledo). Siglo XX. Colección particular.**
- 3.- El Descendimiento. Piezas ceremoniales. Bordado “al deshilado”. Escuela de Lagartera (Toledo). Siglo XX. Colección particular.**
- 4. La Asunción de la Virgen. Piezas ceremoniales. Bordado “al deshilado”. Escuela de Lagartera (Toledo). Siglo XX. Colección particular.**

